



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

PAULA OLIVEIRA CAMPOS AUGUSTO

A SOBREVIVÊNCIA DA TROPICÁLIA NO PRESENTE

Salvador
2015

PAULA OLIVEIRA CAMPOS AUGUSTO

A SOBREVIVÊNCIA DA TROPICÁLIA NO PRESENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rachel Esteves Lima

Salvador
2015

PAULA OLIVEIRA CAMPOS AUGUSTO

A SOBREVIVÊNCIA DA TROPICÁLIA NO PRESENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Aprovada em ____ de _____ de 2015

Banca examinadora

Rachel Esteves Lima – Orientadora _____
Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Wander Melo Miranda – _____
Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal de Minas Gerais

Cássia Dolores Costa Lopes – _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Aos meus amores Lília, Mariana, Milton e Murilo,
por toda força

AGRADECIMENTOS

A Rachel Esteves Lima, a quem tenho imenso orgulho de chamar de orientadora e com quem aprendo a ser árvore.

Aos professores Wander Melo Miranda e Cássia Dolores Costa Lopes, por aceitarem o convite para compor a minha banca de avaliação final.

Aos amigos do Núcleo de Estudos da Crítica, grupo de pesquisa essencial para a minha formação acadêmica.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, por toda ajuda e presteza.

A minha mãe, Lília, e à minha irmã, Mariana, pelo carinho cotidiano.

Ao Murilo, por sua presença amorosa, compreensiva e motivadora na minha vida.

Aos amigos, por compreenderem a distância.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, sem o qual a realização desta dissertação de mestrado não seria possível.

O tropicalismo volta e meia retorna. Talvez em momentos em que na música, ou em outras artes, um certo conformismo se estabelece, uma certa padronização que renitente, volta ciclicamente, e o tropicalismo é novamente lembrado pelo seu caráter de ruptura, seu caráter de intervenção. Então, o tropicalismo hoje tem um valor simbólico.

(FAVARETTO, Celso. Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a *sobrevivência* da Tropicália, buscando compreender de que modo ela se ressignifica na contemporaneidade. Parte-se da explanação do contexto histórico no qual o movimento tropicalista emerge, apresentando, em seguida, uma revisão bibliográfica das principais leituras críticas sobre o movimento, produzidas no período de sua eclosão. Após essa etapa inicial, são abordadas as inserções da Tropicália no presente e algumas releituras realizadas sobre ela. Primeiramente, trata-se da atualização dessa manifestação artística e cultural brasileira no campo da política, mais especificamente durante o Ministério da Cultura de Gilberto Gil. Posteriormente, realiza-se um estudo sobre duas polêmicas envolvendo a Tropicália: a primeira, entre o crítico literário Roberto Schwarz e o músico Caetano Veloso, ocorrida em 2012; e, a segunda, deflagrada pela publicação do artigo do artista plástico, escritor e ensaísta Nuno Ramos, intitulado “Suspeito que estamos...”, na *Folha de S. Paulo*, em 2014. Por último, empreende-se a análise da tese de Tom Zé sobre a Tropicália, presente em seu disco *Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012, a partir da noção de *reciclagem cultural*. Conclui-se que a Tropicália, adquirindo desde seu início uma instabilidade semântica e uma multiplicidade de usos, se desprende de sua conceitualização como movimento e assume sentidos inconclusos. A Tropicália passa, então, a ser compreendida como signo sempre em devir, nutrido pela existência de uma trama de interpretações, dentre as quais destacamos as de três de seus principais integrantes: Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé.

Palavras-chave: Tropicália. Tropicalismo. Gilberto Gil. Caetano Veloso. Tom Zé.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the *survival* of Tropicalia, seeking to understand in which ways it is resignified in contemporary times. We start with the explanation of the historical context in which the Tropicalia movement emerges, showing then a bibliographic review of the main critical readings about the movement produced in the period of its appearance. After this initial stage, we investigate the space occupied by Tropicalia in the present and some rereadings it has been the object of. Firstly, our focus is the updating of this Brazilian artistic and cultural manifestation on the political scene, more specifically, during the time in which Gilberto Gil was Brazil's Minister of Culture. Subsequently, we conduct a study of two controversies involving Tropicalia: the first one, between the literary critic Roberto Schwarz and the musician Caetano Veloso, which occurred in 2012; the second one, triggered by the publication of an article by the artist, writer and essayist Nuno Ramos, entitled "Suspeito que estamos..." in *Folha de S. Paulo*, in 2014. Finally, we bring forth the notion of *cultural recycling* to undertake an analysis of Tom Zé's perspective on Tropicalia, which featured in his 2012 album *Tropicalia lixo lógico*. We conclude that Tropicalia, having acquired a semantic instability and a multitude of uses since its inception, detaches itself from its conceptualization as a movement and assumes inconclusive meanings. Tropicalia is then understood as a sign in a constant state of becoming, nourished by the existence of a web of interpretations, among which we highlight the ones produced by three of its key members: Gilberto Gil, Caetano Veloso and Tom Zé.

Keywords: Tropicalia. Tropicalism. Gilberto Gil. Caetano Veloso. Tom Zé.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – EMERGÊNCIA E ATUALIZAÇÕES DA TROPICÁLIA	16
Da dispersão dos começos	16
Primeiras repercussões críticas	34
Pervivências da Tropicália	45
A Tropicália no poder	49
CAPÍTULO 2 – POLÊMICAS TROPICAIS	64
Roberto Schwarz <i>versus</i> Caetano Veloso	64
As estranhas suspeitas de Nuno Ramos	81
CAPÍTULO 3 – ESTUDANDO A TROPICÁLIA: TOM ZÉ E O LIXO LÓGICO	94
A contribuição de Tom Zé para a Gaia Ciência da MPB	94
Apagado como Trotsky, Tom Zé ressurge	111
A reciclagem infinita da Tropicália	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	129
ANEXO A – Letras das canções	137
ANEXO B – Lista dos defeitos do disco <i>Tropicália lixo lógico</i>	143
ANEXO C – Manifestos “Defeito de fabricação” e “Estética do plágio”	144

INTRODUÇÃO

O ano de 1967, no Brasil, foi marcado por diversos acontecimentos de grande importância nos âmbitos artístico e cultural. São dessa época: o projeto ambiental *Tropicália*, de Hélio Oiticica, exposto no MAM-RJ; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; a montagem, feita pelo grupo Oficina, da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; a concepção das *máscaras sensoriais*, de Lygia Clark; a canção, de Caetano Veloso, que receberia o mesmo nome do trabalho de Oiticica; a apresentação das canções “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, no III Festival da Canção da *TV Record*; e, ainda, a publicação do romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula. Estes fatos configuram a atmosfera cultural na qual se insere o movimento tropicalista.

Sobre esse *movimento*, devemos considerar a discussão proposta por Flora Süssekind, em seu texto “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, publicado no catálogo da exposição *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, no qual a autora opera uma diferenciação entre as expressões “momento” e “movimento”. Baseada na proposta de Renato Poggioli em sua teoria da vanguarda, a autora defende o uso do termo “momento”, no caso tropicalista, pois observa uma contaminação e uma convergência abrangente no âmbito da produção cultural brasileira no fim dos anos 1960 e, também,

a exposição de uma intencionalidade transformadora ou a vontade expressa em alto e bom som, de uma “tomada de posição”, acompanhadas de reformas e reorientações no âmbito da expressão artística, no sentido de sua afirmação não como um “ismo”, mas como um campo experimental ativo, múltiplo, comprometido¹.

Nesse caso, em vez de “movimento”, que pressupõe algo “programático” e “organizado”, prefere-se o uso de “momento”, pois este pressupõe um “estado amplo e profundo”, uma “arena de agitação”, um “momento tropicalista”, que vai além do campo musical e de uma delimitação temporal rígida². Süssekind chama atenção para o fato de que essas reformas foram se operando sem plena consciência de sua abrangência e ligação.

¹ SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60, 2007, p. 32.

² SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60, 2007, p. 31.

Corroborando essa perspectiva, José Celso Martinez Corrêa afirma, em 1977, que “o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias frentes”³. Inserido em um momento de revolução cultural e de mudanças estruturais, o tropicalismo seria, portanto, parte desse todo de acontecimentos e rupturas, seria uma das manifestações dessas mudanças. José Celso empreendeu, ainda, junto com Torquato Neto, Capinan, Gilberto Gil e Caetano Veloso, um questionamento do signo com o qual a imprensa os batizou. Eles escreveram um ato público, em 1968, chamado *Vida, paixão e banana da tropicália*, que seria transmitido pela *Rede Globo*, mas foi censurado. Através de um *happening* televisivo, seria encenada a festa do enterro do tropicalismo, dessacralizando seu percurso como movimento. O ato começava com a seguinte definição: “Tropicalismo, nome dado pelo colunismo oficial dominante a uma série de manifestações espontâneas, surgidas durante o ano de 1967, e portanto destinadas à deturpação e à morte”⁴. A intenção dos artistas, segundo José Celso, era promover uma crítica à comercialização da Tropicália, para que esta pudesse ressurgir livremente. Cabe lembrar a preferência de Augusto de Campos pelo uso da palavra “Tropicália” em vez de “Tropicalismo”. Em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Campos afirma que “‘Ismo’ é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los”⁵. Caetano Veloso também se posiciona sobre essa diferenciação entre os dois termos designadores do momento tropicalista, em entrevista para o site *tropicalia.com.br*, projeto idealizado pela pesquisadora Ana de Oliveira:

Tropicália parece uma coisa viva, que está acontecendo. Tropicalismo parece uma escola, um movimento num sentido mais convencional. A palavra Tropicalismo apareceu na imprensa num texto de Nelsinho Motta e noutro de Torquato Neto, parecido com o de Nelsinho. Até hoje acho simpáticos ambos os textos, mas equivocados e ingênuos, tal como achava na época. Eu não sentia tanta atração pela idéia de Tropicalismo, porque botar esse nome parecia que a gente queria fazer um negócio dos trópicos, no Brasil e do Brasil. Não queria que fosse esse o centro da caracterização do movimento, porque ele queria ser internacionalista e anti-nacionalista. Tendia mais pra o som universal, outro apelido que a gente ouviu e adotou também durante um período, mais pra idéia de aldeia global, de Marshall MacLuhan, muito presente na época. A gente tinha muito interesse nas conquistas espaciais, no rock’n’roll, na música elétrica e eletrônica, enfim, nas vanguardas e na indústria do entretenimento. Tudo isso era vivido como novidade internacional que a gente queria abordar assim desassombradamente. Mas hoje acho que foi o nome mais certo possível.⁶

³ MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, 1998, p.126.

⁴ MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, 1998, p. 127.

⁵ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 1974, p. 261.

⁶ VELOSO, Caetano. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-eres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013.

Tropicália remetendo aos trópicos se torna o nome mais adequado possível, sobretudo, por conta da inversão conceitual sofrida pelo movimento, a partir da mudança de contexto histórico apontada por José Miguel Wisnik, em entrevista para o documentário *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now* (2012): “naquele momento, década de 60, eles pareceram defensores de uma estrangeirização da cultura, posteriormente, afirmação da originalidade brasileira”⁷. A reivindicação dessa originalidade brasileira do movimento já se encontrava no artigo intitulado “A cruzada tropicalista”, de Nelson Motta, publicado em fevereiro de 1968, na coluna “Roda viva” do jornal *Última Hora*. Nesse artigo, onde encontramos a primeira aparição da palavra “tropicalismo”, Motta batiza o movimento fundado por cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais, incorrendo em sua “folclorização”. Apesar de a Tropicália, na época, dividir os debates travados entre artistas e intelectuais, Motta se mostra simpatizante do movimento, qualificando-o como inclusivo, ao assumir “sem preconceitos estéticos” a “cafone” e as informações do pop internacional, além de aceitar “tudo que a vida dos trópicos pode dar”⁸. Através do signo “tropicalismo”, a imprensa organizou e definiu as manifestações espontâneas surgidas na década de 1960. Provavelmente, a principal intenção foi publicitária; no entanto, podemos observar que essa denominação também gerou valor para o grupo, que capitalizou o rótulo “tropicalista”. Hélio Oiticica, criador do termo, antecipou a importância que este viria a ter, registrando-o na Oficina Nacional de Patentes Intelectuais. Desde então, a palavra assume uma multiplicidade de usos, uma instabilidade semântica. Conforme aponta Carlos Basualdo,

toda significação que aparentemente designasse era provisória, altamente incerta. Tropicália passou de nome de uma obra determinada e de uma canção específica a ser o apelativo de uma moda, de um movimento sociocultural indefinível, de um possível futuro. Evidentemente, há algo no termo em si mesmo que torna toda paternidade que lhe é atribuída – todo conjunto de significados que pretende circunscrevê-lo – inevitavelmente duvidosa⁹.

Nesta dissertação, apresentamos algumas interpretações e alguns dos intérpretes da Tropicália, além de observar as contradições intrínsecas a este movimento e de compreender como essa manifestação artística e cultural brasileira se presentifica e se ressignifica na atualidade. Para a confecção do trabalho, realizamos um levantamento bibliográfico em livros, jornais, revistas e mídias eletrônicas e audiovisuais, definindo como recorte temporal

⁷ FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

⁸ MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista, 2007, p. 235.

⁹ BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil, 2007, p. 19.

os anos de 2011, 2012, 2013 e 2014, com o objetivo de encontrar atualizações da Tropicália concebidas na contemporaneidade e polêmicas envolvendo essa manifestação artística. Com o material coletado em mãos, empreendemos uma segunda seleção do *corpus* da pesquisa, discriminando o que efetivamente seria utilizado na dissertação. Nossos principais critérios de escolha foram o caráter de expressividade e de novidade das leituras e das polêmicas selecionadas; isto é, sua reincidência (quantitativa e qualitativa) e a indicação, no material coletado, de uma reflexão que atualizasse a Tropicália. Diante disso, escolhemos como percurso de escrita a organização que se segue:

Capítulo 1 – Inicialmente, nós tratamos do contexto histórico no qual o movimento tropicalista se insere e empreendemos uma revisão bibliográfica das principais leituras críticas sobre o movimento produzidas no período de sua eclosão; após essa etapa inicial, abordamos as inserções da Tropicália na contemporaneidade e as leituras atuais realizadas sobre ela, dando ênfase ao campo da política, mais especificamente, ao momento do Ministério da Cultura de Gilberto Gil.

Capítulo 2 – Durante a pesquisa, encontramos duas polêmicas expressivas envolvendo a Tropicália. A primeira, relacionada mais diretamente com o crítico literário Roberto Schwarz e com o músico Caetano Veloso, aconteceu em 2012 e teve repercussão nos meses de abril e de maio do mesmo ano, através de réplicas e tréplicas dos envolvidos e de resenhas de outros intelectuais mobilizados pela discussão. Reativando a querela iniciada, na década de 1970, com o ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, esta polêmica de 2012 teve como estopim o ensaio, também do crítico, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, publicado no livro *Martinha versus Lucrecia*. Durante o levantamento, foram encontrados 15 textos – entre entrevistas e resenhas – sobre a polêmica entre o crítico e Caetano Veloso. Consideramos esse material coletado bastante expressivo, principalmente se pensarmos que a querela se insere em um momento em que as novas mídias proporcionam debates mais fluidos e mais ágeis que, muitas vezes, não obtêm tanta repercussão. Nesse caso, tal repercussão pode ser explicada pelo fato de estarmos diante de duas figuras importantes do cenário intelectual/cultural do País, além de estarmos tratando um tema que é caro para a cultura brasileira: a Tropicália. Produzem textos sobre a disputa João Cezar de Castro Rocha, José Miguel Wisnik, Hermano Vianna, Jorge Wolff, Nelson Ascher, dentre outros. A segunda polêmica encontrada durante a pesquisa – com repercussão menor, mas, ainda assim, expressiva (foram coletados cerca de 8 textos) – aconteceu em decorrência da publicação do artigo do artista plástico e ensaísta Nuno Ramos intitulado “Suspeito que estamos...”, na *Folha de S. Paulo*, em 28 de maio de 2014.

Capítulo 3 – Nesse capítulo, tivemos como objetivo a apresentação e a análise da tese de Tom Zé sobre a Tropicália, presente em seu *disco-tese Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012, a partir do conceito de *reciclagem cultural*.

Não podemos deixar de apontar, nessa rápida apresentação, a importância das contribuições da nova história para que esse trabalho se torne possível e possa ser entendido como pesquisa acadêmica. Em seu texto “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”, Peter Burke escolhe definir a nova história a partir do que ela não é e resume o contraste entre ela e a história tradicional em seis pontos. Em primeiro lugar, enquanto a história tradicional restringe seu campo de estudo à política, a nova história amplia seu estudo, interessando-se por toda atividade humana e concedendo a tudo o que existe o direito a fazer parte da história. Além disso, “o que era considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço”¹⁰. Em segundo lugar, a história tradicional compreende a história como uma narrativa dos acontecimentos, diferentemente da nova história, que entende que a história deve se preocupar com a análise das estruturas. A história tradicional apresenta uma “visão de cima” e só considera como fonte documentos oficiais, já a nova história está preocupada em apresentar uma “visão de baixo” e em ampliar suas fontes (visuais, orais, estatísticas, etc.), ou mesmo em analisar esses documentos a partir de outros paradigmas, visto que as fontes utilizadas pelos historiadores tradicionais se limitam e são limitadas a expressar o ponto de vista oficial. Finalmente, a história tradicional se pretende objetiva, ao passo que a nova história considera que o historiador não pode evitar a impressão de si no objeto analisado, pois “só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra”¹¹. O conceito de *heteroglossia* de Mikhail Bakhtin, citado por Burke, desloca esse ideal de objetividade, pois, a partir dele, pode-se considerar que a voz do historiador abriga uma diversidade de vozes que abrigam múltiplas perspectivas, individuais e sociais. Portanto, “nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma apresentação de pontos de vista opostos do que por uma tentativa (...) de articular um consenso”¹².

Considerando esses deslocamentos associados ao movimento historiográfico que sucede a *École des Annales*, a pesquisa proposta torna-se possível, pois as leituras críticas do movimento tropicalista passam a gozar do direito a ter história, a se inscrever nela através

¹⁰ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro, 1992, p. 11.

¹¹ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro, 1992, p. 15-16.

¹² BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro, 1992, p. 16.

deste trabalho de mestrado. Além disso, enquanto construção artística e cultural, o movimento está sujeito a variadas interpretações – mutáveis com o passar do tempo e de acordo com as perspectivas teóricas e sociais de seus críticos. Propõe-se, portanto, a análise de cada leitura da Tropicália, examinando-as em suas especificidades. Acrescenta-se a isso o fato de encontrarmos no trabalho uma ampliação das fontes, já que consideramos documentários, livros, discos, discursos de caráter biográfico etc. como objetos na pesquisa. Ademais, um dos desafios intrínsecos a este trabalho é ter como objetivo estudar as leituras e polêmicas sobre a Tropicália inseridas na contemporaneidade. Ou seja, um dos nós da pesquisa é a proximidade da pesquisadora em relação aos acontecimentos e sua inserção no tempo mesmo em que se situa o seu objeto. Falar do presente é um trabalho complexo e contar aquilo de que se está participando requer atenção redobrada. Enquanto pesquisadora, estou ciente desse desafio e atenta para o fato de que, em tudo que escrevi nesta dissertação, na forma como organizei essas linhas, deixei minha visão sobre esse movimento/momento tão rico e complexo da cultura brasileira.

CAPÍTULO 1

EMERGÊNCIA E ATUALIZAÇÕES DA TROPICÁLIA

Da dispersão dos começos

Em 1º de abril de 1964, através de um golpe civil-militar, instaura-se no Brasil um regime autoritário que se perpetuará durante vinte e um anos no poder. Esse momento de crise, que interrompe um processo de experimento do país com a democracia, está no centro da eclosão das diversas manifestações de inovação e ruptura, que, posteriormente, serão aglutinadas em torno da denominação “tropicalismo”. No período anterior ao golpe civil-militar, havia um clima de “grande otimismo, baseado na convicção de que os artistas tinham um papel central a cumprir na construção de uma nação democrática, socialmente justa e moderna”¹³. Com o decreto do regime militar, cujo projeto de modernização e desenvolvimento era extremamente diverso daquele outrora imaginado, esse clima de esperança é eclipsado. Analisar as manifestações culturais pós-golpe, portanto, “implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade”¹⁴. Esse descompasso impulsionou respostas que promoveram uma revolução na esfera da cultura brasileira, tais como: o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; a montagem da peça *O rei da vela* pelo Teatro Oficina; o movimento tropicalista; o cinema marginal, entre outras. O que se flagra nessas respostas é, justamente, o processo de reavaliação da experiência do país, “como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação”¹⁵.

Uma das maneiras de compreendermos a mudança de conjuntura do país emerge da comparação entre a Bossa Nova e a Tropicália, enquanto manifestações artísticas conectadas com seus contextos de surgimento. A partir de 1956, o Brasil foi marcado por um período de otimismo, ligado à presidência de Juscelino Kubitschek e ao seu governo populista-

¹³ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 59.

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 2012, p. 29.

¹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 2012, p. 29-30.

democrático, caracterizado pelo desenvolvimento nacional, cujo símbolo era a capital modernista, Brasília. Enquanto forma artística, a bossa nova “parecia anunciar uma modernidade cultural caracteristicamente brasileira, ao mesmo tempo cosmopolita e enraizada na tradição popular do samba”¹⁶. Em artigo de 1966, Júlio Medaglia afirma como o disco *Chega de saudade*, lançado por João Gilberto em 1959, concentrava em si, dentro do mais rigoroso bom gosto, “os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores”¹⁷. O caráter coloquial da narrativa musical, o acompanhamento musical camerístico, econômico e transparente, a harmonia mais desenvolvida, a estrutura rítmica de acompanhamento não mais repetitiva e se antecedendo um mínimo ao tempo forte do compasso são alguns desses elementos renovadores propostos pela bossa nova. Ademais, em sua caracterização desse novo estilo musical, Medaglia faz as seguintes considerações:

Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas (...). Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem. É a música que todos podem cantar, pois nega a participação do “cantor-solista-virtuoso”.¹⁸

Expressão perfeita da burguesia urbana brasileira da década de 1950, a bossa nova foi “uma das formas mais sofisticadas, se não a mais sofisticada, que o país criou”¹⁹. No livro *Três canções de Tom Jobim*, ao analisar a canção “Sabiá”, de Tom Jobim e de Chico Buarque, defendida no Festival Internacional da Canção de 1968, Lorenzo Mammì afirma que esta composição pode ser compreendida como a expressão da dissolução da esperança em uma “modernização doce, segundo a qual uma industrialização acelerada poderia conviver com o clima edênico da beira-mar carioca”²⁰. Segundo o autor, mesmo configurada de maneira frágil, a síntese da década de 1950 se desfaz na década de 1960, junto com a classe social de que era expressão. Nesse contexto de mudanças e tensões sociais e políticas, Mammì situa o recuo de Tom Jobim para uma ideia atemporal de natureza, que marcará seus trabalhos a partir do final da década de 1960, pois “quando não cede à sedução de uma industrialização acelerada e autoritária, o Brasil volta a ser a terra da natureza, de uma potência pujante mas

¹⁶ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 60.

¹⁷ MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da bossa*, 1974, p. 75.

¹⁸ MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da bossa*, 1974, p. 78.

¹⁹ MAMMÌ, Lorenzo. *Canção do exílio*, 2004, p. 15.

²⁰ MAMMÌ, Lorenzo. *Canção do exílio*, 2004, p. 27.

amorfa, que ainda não chegou a se realizar”²¹. A angústia da impossibilidade de retorno ao clima da bossa nova, em seu período clássico, é a matéria que compõe “Sabiá”. Essa angústia perpassa a forma da canção, que, sem tonalidade definida, acaba em um tom diferente daquele em que começou, levando ao limite a impossibilidade do retorno, da volta.

Antes do golpe, as mudanças políticas e culturais associadas ao governo de João Goulart já antecipavam a impossibilidade da perpetuação da “civilização de praia”²², característica da bossa nova. Nesse período, com o florescimento de um ideário nacionalista de esquerda no Brasil, a bossa nova passa a ser atacada, apesar da admiração por suas realizações estéticas, por não denunciar os males sociais do país, sustentados, em grande medida, por uma relação de dependência periférica frente aos centros do capital internacional, cujo símbolo máximo eram os Estados Unidos – não podemos perder de vista que o mundo se encontrava dividido por conta da Guerra Fria. Diante desse contexto,

Jovens músicos de classe média, muitos deles entusiastas da bossa nova, buscavam crescentemente modos de obter um som mais rústico e simples, apropriando-se de elementos do samba urbano e, de forma mais dramática, da música popular do empobrecido Nordeste rural. Essa tendência na música popular coincidiu com e correspondeu a experimentos realizados no cinema novo e num teatro popular radical.²³

Nessa época, portanto, se desenvolve no país um processo de revisão cultural, cujos temas priorizados eram a redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização política. As preocupações resultantes dessa agenda coletiva foram responsáveis por engajar artistas e intelectuais em prol da construção de um Brasil novo, através de formas variadas de militância. Nesse momento, se formam movimentos artísticos e são lançadas obras literárias que tentam dar conta desses desafios, como: o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – inspirado esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros); o Grupo Opinião, com seus espetáculos mistos de teatro, música e poesia; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e o Oficina; e, na literatura, alguns romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony. Essas produções se dirigiam a um público intelectualizado de classe média e tinham como imperativo a temática nacional. Como afirma Celso Favaretto, nesses grupos artísticos a pesquisa era suplantada, já que “não havia, assim, interesse pelo

²¹ MAMMÌ, Lorenzo. Canção do exílio, 2004, p. 16.

²² Expressão utilizada por Tom Jobim e extraída do livro *Três canções de Tom Jobim*.

²³ DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura, 2007, p. 60-61.

experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público”²⁴. Essa maneira de conceber as atividades artísticas acaba por criar a oposição entre arte alienada e arte participante, além de fomentar o desprezo por experimentalismos e pela importação de formas, ritmos e estilos. Um dos pontos de referência do pensamento sobre arte engajada da época se encontra no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, escrito pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, em 1962:

O documento postula o engajamento do artista frente ao quadro político e cultural do país no período e faz o diagnóstico da impossibilidade de uma arte popular fora da política. De acordo com o Anteprojeto, a arte do povo é “de ingênua consciência”, “desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais”, não tem outra função, senão “a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”. Ao definir a arte como um dos instrumentos para a tomada do poder e o artista como aquele que assume um compromisso, ao lado do povo, o CPC defende um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas”, mas de modo a tirá-las de seu lugar de alienação e submissão.²⁵

Após o golpe civil-militar de 1964, essa concepção nacionalista de esquerda anti-imperialista se acirra ante um regime autoritário de direita aliado aos Estados Unidos. Um dos campos em que este acirramento se fez presente foi o campo da música popular, e a arena privilegiada para os embates estéticos e políticos era o espaço dos festivais musicais televisionados pela *TV Record* e pela *TV Globo*, cujas plateias, em sua maioria, eram formadas por estudantes de classe média sintonizados com a ideologia nacionalista de esquerda da época. Os festivais funcionavam como fóruns alternativos de manifestação, já que, no âmbito político, estava em vigor uma repressão cada vez mais dura. Esse ambiente de disputa dos festivais foi decisivo para forjar “uma nova categoria socioestética de música popular agrupada sob a rubrica de Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB”²⁶. A MPB se configurou como uma categoria híbrida, diretamente ligada a uma sensibilidade pós-bossa nova, porém com valores estéticos e sociais ligados ao projeto nacional-popular oriundo do CPC. A proposta da MPB era “fundir ‘tradição’ com ‘modernidade’ sem sucumbir às pressões da popularidade emergente do iê-iê-iê”²⁷. Na metade da década de 1960, forja-se, portanto, uma oposição entre os “alienados” da Jovem Guarda, manifestação local do rock’n’roll, e os “engajados” da MPB. A guitarra elétrica se tornou o símbolo dessa divisão, pois considerada pelos emepistas ícone da cultura consumista e imperialista norte-

²⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 29.

²⁵ Citação retirada do verbete “Centro Popular de Cultura (CPC) da *Enciclopédia Itaú Cultural*, disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: jun. 2014.

²⁶ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 61.

²⁷ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 63.

americana. Um dos marcos dessa disputa teve lugar na “passeata contra as guitarras elétricas”, ocorrida em 1967, ato do qual participaram nomes como Gilberto Gil (episódio considerado estranho na carreira do artista), Edu Lobo, Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Zé Kéti e integrantes dos conjuntos Zimbo Trio e MPB4.

Em seu livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Celso Favaretto trata sobre a ideologia de “protesto”, vinculada a esta corrente artística de inspiração dita populista, que teve grande repercussão nos meios intelectuais de esquerda por ser considerada a forma mais adequada de expressão do inconformismo e de resistência política. Segundo o autor, na música de protesto a forma e o conteúdo encontram-se separados, pois há um privilégio do tema – tratado a partir de formas poéticas e musicais consagradas – em detrimento do material musical. Sem ter como objetivo a modificação da linguagem da música popular, o projeto era “falar do país, denunciar a miséria, a exploração de grupos econômicos, a dominação estrangeira, o autoritarismo político, a repressão; falar por aqueles que não podiam – os pobres da cidade e do campo”²⁸. Formalmente intimista ou agressiva, a música de protesto definiu-se por um estilo emotivo, que, segundo Favaretto, “descaía, quase sempre, em efeitos de consolação”²⁹. Através da reativação das formas tradicionais da canção urbana e da canção rural, havia uma tentativa de inserir-se na suposta linguagem do povo para garantir a comunicação e a conscientização desse mesmo povo. Porém, como observa o autor, “pretendendo-se revolucionária, a música de protesto é puramente catártica, induzindo a uma visão piedosa e fascinante da miséria. A este fenômeno pode-se aplicar a expressão de Caetano Veloso: ‘folclorização do subdesenvolvimento’”³⁰.

Em maio de 1966, a revista *Civilização Brasileira* promove um debate sobre a música popular brasileira e, nele, Caetano Veloso introduz a reflexão sobre a necessidade de uma “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira, tal como concebida por João Gilberto e pelos artistas do primeiro momento da bossa nova, que, sem aflições a respeito da identidade nacional, incorporaram informações novas da modernidade musical na música popular brasileira. Contrapondo-se às limitações estéticas da MPB, Caetano Veloso afirma:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico

²⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 145.

²⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 145.

³⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 147.

Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça [Gal Costa] (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.³¹

Desde esse momento, nota-se, portanto, um desejo de mudança no campo musical. Em entrevista recente, Caetano Veloso comenta o processo de articulação em torno desse movimento de renovação da música popular brasileira, encabeçado por ele e Gilberto Gil, que acabou desaguando na Tropicália:

A gente já falava nisso em 66. Você pode ler na contracapa do disco Domingo: “vou cantar essas canções que compus tempos atrás à vontade porque hoje estou pensando em coisas e projetos completamente diferentes.” Gil já tinha feito até umas reuniões no Rio com os outros compositores e músicos pra tentar transmitir o novo modo de ver. Ele marcou na casa de Sérgio Ricardo, chamou Edu Lobo, Chico Buarque, o irmão de Sérgio Ricardo, várias pessoas. Gil queria que todos participassem, mas o pessoal não entendeu. A gente vinha pensando nessas questões já fazia um bom tempo. Eu vinha conversando muito com Rogério Duarte sobre a falta de capacidade de aventura do criador de música popular no Brasil, sobre os resguardos dentro do mundo do bom gosto e do politicamente correto na época. Também sobre o preconceito contra o rock e o iê-iê-iê, que, embora não interessassem tanto em princípio, tinham uma vitalidade que a gente foi descobrindo. Bethânia já havia me chamado a atenção pra Roberto Carlos. Tudo isso entre 65 e 66.³²

Apesar de cultivar uma dívida com o espírito cosmopolita moderno da bossa nova, diante das mudanças políticas e culturais do país entre os anos de 1958 e 1968, que corroem o alegre modernismo intrínseco àquela manifestação artística, a Tropicália só poderia ser concebida como o “avesso da bossa nova”³³. Nesse sentido, os tropicalistas subvertem com irreverência a ideologia do bom gosto e as pretensões modernistas que permeavam a MPB, através de sua inspiração tanto na Jovem Guarda quanto nos cantores da “era de ouro” do rádio pré-bossa nova. Portanto, assim como a bossa nova manteve um diálogo com o jazz, os tropicalistas mantiveram relações com o rock inglês e americano, conscientes de que esta escolha os levaria para longe dos termos estéticos de suavidade pregados pela bossa nova. Ao trabalharem com esse tipo de assimilação cultural, os integrantes do movimento vão encontrar apoio teórico na antropofagia, formulada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropófago”, de 1928. A metáfora da antropofagia permite pensar em “um modelo de produção cultural que não era nem subserviente às tendências metropolitanas na Europa, nem

³¹ VELOSO, Caetano apud CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 1974, p. 63.

³² VELOSO, Caetano. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013.

³³ Essa afirmação de Caetano Veloso encontra-se no documentário *O avesso da bossa* (2000), dirigido por Rogério Gallo.

defensivo ou estreitamente nacionalista”³⁴. Diante da dicotomia que preponderava no Brasil e em contraposição aos nacionalistas que buscavam obsessivamente a pureza e o retorno às raízes para traçar a identidade brasileira, rejeitando informações estrangeiras, os tropicalistas vão resgatar as posições de Oswald de Andrade. Antes desse resgate feito pelos tropicalistas, o poeta encontrava-se esquecido e marginalizado, já que não fora contemplado na construção do cânone literário modernista do país feito nas décadas anteriores. O responsável por apresentar Oswald de Andrade para os tropicalistas foi o poeta concretista Augusto de Campos, que, junto com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, estava reeditando as obras do modernista à época. As apropriações da obra de Oswald de Andrade pelos artistas alinhados ao movimento tropicalista foram diversas: Hélio Oiticica dialoga com Oswald em seus textos “Esquema geral da Nova Objetividade” e “Tropicália”; José Celso Martinez Corrêa torna público o texto “*O Rei da Vela*: manifesto do Oficina”, assumindo o legado de Oswald e suas influências; Torquato Neto escreve, em 1968, o texto “Torquatália III” impregnado pelo espírito oswaldiano; e Glauber Rocha, estrategicamente, se declara tropicalista, em 1969, no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, percebendo que a via para superar a condição subdesenvolvida do Brasil seria a atitude tropicalista e antropofágica que entendia que a recusa do colonialismo não envolvia a rejeição da cultura ocidental.

Mais recentemente, no capítulo “Antropofagia” do livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso afirmou que “João Gilberto era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos [os tropicalistas] agir à altura”³⁵. Por considerar que João Gilberto criou um estilo novo (a Bossa Nova), a partir desse processo de deglutição antropofágica, internacionalizando o Brasil e produzindo uma forma extremamente sofisticada em um país subdesenvolvido, Caetano Veloso compõe a música-homenagem “A Bossa Nova é Foda”, primeira faixa de seu mais recente disco, *Abracção* (2012). O bruxo de Juazeiro (João Gilberto), ao inventar a Bossa Nova, teria feito “o mundo se torcer para encarar a equação”. Como ele teria realizado a Bossa Nova? Com “fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada”? Com um violão e a influência do jazz, “o samba-de-roda, o neo-carnaval, Rio São Francisco, Rio de Janeiro, Canavial”, João Gilberto, através do procedimento antropofágico, teria transformado “o mito das raças tristes”, maneira como o Brasil foi lido durante muito tempo, em potentes lutadores de MMA – fortes e reconhecidos internacionalmente. O que faz Caetano declarar em tom de admiração: “A nossa vida nunca mais será igual”.

³⁴ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 63.

³⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 244.

O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês
 (Quem terá tido essa fazenda de areais?)
 Fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada
 Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação
 Pura-invenção/dança-da-moda
 A bossa nova é foda

O magno instrumento grego antigo
 Diz que quando chegares aqui
 Que é um dom que muito homem não tem
 Que é influência do jazz
 E tanto faz se o bardo judeu
 Romântico de Minesota
 Porqueiro Eumeu
 O reconhece de volta a Ítaca:
 A nossa vida nunca mais será igual
 Samba-de-roda, neo-carnaval, Rio São Francisco
 Rio de Janeiro
 Canavial
 A bossa nova é foda
 (...)

Homem cruel
 Destruidor, de brilho intenso, monumental
 Deu ao poeta, velho profeta
 A chave da casa
 De munição

O velho transformou o mito
 Das raças tristes
 Em Minotauros, Junior Cigano
 Em José Aldo, Lyoto Machida
 Vítor Belfort, Anderson Silva
 E a coisa toda:
 A bossa nova é foda³⁶

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, Caetano Veloso explica a comparação entre os lutadores de MMA e a bossa nova. Além de o músico objetivar fazer um retrato da bossa nova como um gesto histórico e estético agressivo, deslocando o clichê do estilo como algo doce e suave, a metáfora caiu bem pelo fato de João Gilberto gostar de luta e de o MMA ser uma criação tipicamente brasileira, nascida com os Gracie em Belém do Pará, através da mistura de tipos diferentes de luta³⁷.

No texto intitulado “Eram os deuses antropófagos?”, Ana Lígia Leite e Aguiar propõe uma investigação sobre quando o mito da alegria se forja no Brasil, isto é, quando o Brasil passa a ser representado como um país alegre em suas manifestações intelectuais, artísticas e culturais. Após um breve panorama histórico de como, durante muito tempo, a representação que prevaleceu foi a do Brasil como a triste síntese racial (negros, índios e europeus) que

³⁶ VELOSO, Caetano. *Abraço*. Produtor: Moreno Veloso/Pedro Sá/João Franklin. São Paulo: Universal Music, 2012. 1 CD.

³⁷ VELOSO, Caetano. Veja entrevista com Caetano Veloso sobre seu novo disco “Abraço”, 2012.

abrigaria todo um desvio de condutas, a autora aponta para a contribuição decisiva da antropofagia oswaldiana no deslocamento dessa representação do Brasil:

Admitindo-se o riso, de forma contida, sem um tanto de sarcasmo e de rancor, sem o grotesco e as degradações usuais em certos tipos de humor, chegamos à virada do século com ares de um banzo justificado pelo cruzamento das raças e foi assim que, de forma controversa, até o começo do século XX, o país, tendo a pachorra da alegria, é convencido por seus intelectuais que o seu destino é ser triste.

(...)

A diferença de Oswald em relação à tradição literária era a leveza, era o rir de si mesmo, era humorificar o drama brasileiro da tristeza que, no escritor, não encontra tristeza alguma. Sua pena escreve na direção contrária à da melancolia (me refiro aos anos 20). Oswald é um crente dos maiores, pois crê na agilidade produtiva (em sentido concreto e simbólico) dessa “raça” perdida que era a brasileira. Há vasta bibliografia, pró e contra, a dar notícias dos seus intentos. Escolho caminhar ao lado dos que supervalorizam seu olhar e percebem que não há redução dialética em assimilar antropofagicamente o estrangeiro europeu. Olhando para o passado e com tanta distância, estrangeiro também era o índio, estrangeiro também era o africano diaspórico.³⁸

Ainda pensando nas maneiras de se sintetizar o destino brasileiro através da arte, em seu texto “A Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”, José Miguel Wisnik explica a diferenciação entre o “otimismo trágico” da bossa nova e o “pessimismo alegre” da Tropicália. Enquanto o otimismo da bossa nova equaciona harmonicamente todos os males do mundo provisória mas satisfatoriamente, significando, sobretudo, uma “exigência de superação”; o pessimismo da Tropicália, misturando a melancolia com a alegria, expõe as indeterminações do Brasil, afirmando que ele não chegou a ser. Como destaca Wisnik:

Otimismo e pessimismo não devem ser tomados como mera contraposição dual de ânimos positivos e negativos. Em vez disso, otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada. O tropicalismo corresponderia a uma descida aos infernos reais, através da qual se desejou abrir uma via de passagem ao encontro da bossa nova, que o precedeu, e na qual já se realiza algo que, contraditoriamente, precisa ser buscado.³⁹

Esse pessimismo alegre da Tropicália sintetiza, portanto, o momento pós-golpe e a relação de ambivalência que alguns artistas e intelectuais passam a cultivar frente ao destino do país, que não é mais a relação cultivada na época da bossa nova. Em seu texto “Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões”, Silviano Santiago destaca que, apesar de faltar à literatura pós-1964 o otimismo social edificante característico dos anos anteriores à instauração do regime militar, não se deve inferir que a produção literária dos anos pós-golpe

³⁸ AGUIAR, Ana Lígia Leite e (s.d.). Eram os deuses antropófagos? Texto inédito.

³⁹ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil, 2004, p. 225.

tenha caído em um “pessimismo sombrio”. Abandonando-se a oposição maniqueísta entre otimismo e pessimismo, o que temos na cena pós-1964 não é nem o sorriso nem a fossa, mas sim a alegria tropicalista. De acordo com Santiago, o deslocamento de oposições maniqueístas já estava presente em Mário de Andrade desde a década de 1920, e só vai ser recuperado novamente nos anos 1960. Em carta fictícia a Mário de Andrade, o autor de *Em liberdade* empreende uma diferenciação entre aquele escritor e Carlos Drummond de Andrade. A partir da frase paradoxal “a própria dor é uma felicidade”, redigida por Mário de Andrade em carta à Drummond, Santiago situa as escolhas teóricas e artísticas feitas por cada um, filiando-se ao primeiro. Segundo ele, Drummond não consegue entender a frase por ser pragmático e por considerar que as palavras servem para construir um mundo novo, como se fossem tijolos, reservando-as ao plano exterior e ao plano estético, e não as jogando para dentro de si. Isso se deveria à sua proximidade, à época, com o grupo dos católicos do Rio de Janeiro (Manuel Bandeira, por exemplo), com o socialismo e com Anatole France. Para que Drummond entenda o ponto de vista de Mário de Andrade, Silviano Santiago sugere algumas técnicas: como aquela ensinada por Deleuze, ao recomendar que se desassocie as palavras que “naturalmente” se agrupam em nosso raciocínio e que parecem explicar tudo, como “felicidade” e “prazer” – “são pares antiéticos, pares desajustados que acabam por nos dar uma visão de mundo clara, dialética e resplandecente”⁴⁰. Outra contribuição teórica fica a cargo de Nietzsche, ao definir o artista trágico como aquele que “não é um pessimista, diz o seu sim a tudo o que é problemático e terrível, é dionisíaco”⁴¹. O autor situa, então, o pensamento de Mário, relacionando-o ao conceito de artista trágico de Nietzsche, já que para o poeta “a vontade de vida, não se expressa apenas por um sim ao que é agradável e prazeroso (...), mas antes por um duplo sim: também ao que é problemático e terrível, ou seja, à dor”⁴².

A partir de 1964, a desconstrução do conceito de alegria é retomada, visando não só “a retirar a produção artística da pura negatividade, como ainda a liberá-la do espírito de ressentimento” – resposta da esquerda tradicional ao autoritarismo repressor e à perda de lugar na administração pública⁴³. Dando um duplo sim, mesmo condenado à inexistência política, “o intelectual constituía um lugar envolvente de onde podia demolir, sem comprometer-se, a construção precária (dada como invencível) do golpe de 64”⁴⁴. A rasura do autoritarismo se deu através da alegre afirmação do indivíduo, do despertar do deboche, da

⁴⁰ SANTIAGO, Silviano. BH, Junho de 1925, 1997, p. 127.

⁴¹ NIETZSCHE apud SANTIAGO, Silviano. BH, Junho de 1925, 1997, p. 129.

⁴² SANTIAGO, Silviano. BH, Junho de 1925, 1997, p. 129-130.

⁴³ SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões, 2002, p. 26.

⁴⁴ SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões, 2002, p. 26.

gargalhada, da paródia, do circo e do “corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor”⁴⁵. De acordo com Christopher Dunn, Silvano Santiago, ao apontar para essa reação dionisíaca e nietzschiana contra a repressão, faz alusão ao surgimento de uma contracultura jovem brasileira, afinada com os movimentos da Europa e dos Estados Unidos, centrados “na afirmação individual, na liberação do corpo, na celebração da diferença sexual e racial, no humor iconoclastico em face da autoridade”⁴⁶. A partir de 1968, enquanto setores da esquerda optam pela luta armada, os tropicalistas escolhem a via do “desbunde”, isto é, de uma política pacifista de não-conformidade. Nesse momento, percebe-se um engajamento mais agressivo dos integrantes do movimento nos meios de comunicação de massa – mudança de postura perceptível quando comparamos a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil nos festivais dos anos de 1967 e 1968.

A primeira aparição dos artistas no cenário nacional aconteceu no Festival de Música Popular Brasileira da *TV Record*, em 1967. Caetano Veloso apresentou-se acompanhado da banda de rock argentina, Beat Boys, e defendeu a canção “Alegria, alegria” – uma marchinha *pop* que denotava, através dos procedimentos de colagem e de enumeração caótica de elementos, uma sensibilidade moderna, fruto da vivência urbana de jovens imersos em um mundo fragmentário. Gilberto Gil apresentou-se ao lado da banda de rock psicodélico Os Mutantes, defendendo a canção “Domingo no parque”, cujo impacto se deu, principalmente, por conta da complexidade construtiva de seu arranjo. Nessa canção, Gilberto Gil e Rogério Duprat, compositor-arranjador que fez parte do grupo Música Nova, “construíram uma *assemblage* de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral”⁴⁷. Essas duas apresentações já expõem para o público o projeto musical formal dos tropicalistas: transcender a divisão entre MPB e Jovem Guarda, tomando consciência da realidade desta como manifestação de massa internacional; e retomar a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e letras. A síntese desse projeto artístico se encontra mais bem definida no arranjo da canção “Domingo no parque” e, também, na disposição dos músicos durante a performance de Gilberto Gil no festival, como observa o tropicalista em entrevista para Augusto de Campos:

Inclusive, no Festival, sob o aspecto visual, a experiência resultou interessante. De um lado os três Mutantes, com os instrumentos elétricos; no meio, eu, com um

⁴⁵ SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões, 2002, p. 26.

⁴⁶ DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura, 2007, p. 71.

⁴⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 22.

violão simples; e do outro lado, o Dirceu, com o berimbau. A usina, de um lado. O artesanato no meio. E o primitivismo do outro.⁴⁸

De acordo com Christopher Dunn, a música da Tropicália não pode ser definida, como a bossa nova, em termos de estilo ou de forma, mas sim “por um conjunto de estratégias ou abordagens do fazer musical caracterizadas por várias formas de canibalização, entre elas a paródia, o pastiche e a citação”⁴⁹. A abordagem tropicalista de composição pode ser comparada com a técnica contemporânea do sampleamento, pois os arranjos eram tomados como ready-mades com uma ampla combinação de sons – marchas tradicionais, bolero, rock, bossa nova, músicas marginalizadas no âmbito nacional, etc⁵⁰. Essa justaposição de diferentes elementos foi, atualmente, retrabalhada por Gilberto Gil no show “Futurível”, quando, em 2010, ele se apresentou com o power trio cuiabano Macaco Bong, a Banda de Pife Princesa do Agreste, o DJ Tudo e o VJ Scan. Ademais, a canção tropicalista se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais (por exemplo, a *mise en scène* e efeitos eletrônicos), o que ampliava as possibilidades de arranjo e vocalização. Os tropicalistas “reentronizaram o corpo na canção”, ou seja, “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista”⁵¹. Os elementos não musicais provinham dos trabalhos conjuntos realizados com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e José Celso Martinez Corrêa.

O ano de 1968 foi o momento de maior frutificação da Tropicália. Nesse ano, o movimento é batizado de “tropicalismo” pelo jornalista Nelson Motta e o grupo grava o primeiro álbum conceitual do Brasil, *Tropicália ou Panis et Circensis*. Fizeram parte da produção coletiva do disco Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, a cantora bossanovista Nara Leão, o grupo de rock Os Mutantes, o arranjador Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan. Apresenta-se, nesse disco dialógico, a encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), através da justaposição do arcaico e do moderno, com o objetivo de estilhaçar pelo deboche as indeterminações do passado-presente brasileiro⁵². Nesse mesmo ano, aconteceram outras intervenções marcantes dos tropicalistas, quais sejam: as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção (FIC), transmitido pela *TV Globo*, e a apresentação de Gal Costa no IV Festival de Música Popular Brasileira da *TV Record*, nas quais foram defendidas,

⁴⁸ GIL, Gilberto apud CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 1974, p. 198.

⁴⁹ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 66.

⁵⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 163.

⁵¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 35.

⁵² FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 78-112.

respectivamente, as canções “Questão de ordem”, “É proibido proibir” e “Divino, maravilhoso”. Com guitarras amplificadas e distorcidas no arranjo, as três apresentações se configuraram como *happenings* contraculturais, orientados, sobretudo, pela ruptura e pela contestação polêmica. Esses *happenings* se somavam às montagens provocativas do Teatro Oficina, que, ao questionarem agressivamente os costumes da classe média no contexto autoritário, incitavam espectadores enraivecidos. As apresentações das canções foram marcadas por vaías raivosas e, no limite, por objetos e lixos atirados contra o palco. Em meio à resposta furiosa do público, durante a performance da canção “É proibido proibir”, Caetano Veloso retribuiu com o seguinte discurso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! (...) Hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem... quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil! E fui eu! Nós só entramos no festival pra isso, não é, Gil? (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas elas. E vocês? Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!⁵³

1968 foi, ainda, o ano em que o programa *Divino, maravilhoso* começou a ser transmitido pela *TV Tupi*. O programa funcionava, também, como um espaço de experimentos em *happenings*, provocando a revolta dos espectadores mais conservadores. Tornando-se mais evidente o caráter subversivo do movimento, os tropicalistas passam a ficar sob a mira dos agentes do regime militar. Até que, no final de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram denunciados por um agente do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), ao exporem, em um show na boate Sucata, o estandarte criado por Hélio Oiticica, no qual se encontravam estampados a imagem de Cara de Cavalo, famoso criminoso assassinado pela polícia em 1964, e os dizeres “seja marginal, seja herói”. Após esse episódio, os músicos são presos e, posteriormente, exilados do país. A partir daí, o movimento passa se desfazer.

Para entendermos os desafios intrínsecos a esse período autoritário, faz-se necessário uma contextualização do regime militar no âmbito cultural. Em seu livro *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind apresenta as estratégias dos governos ditatoriais pós-1964 no Brasil, especificamente no âmbito da cultura, que contribuiriam para a perpetuação do regime militar no poder. Em primeiro lugar, a autora enfatiza que “a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de

⁵³ VELOSO, Caetano apud DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 74.

1964”⁵⁴. Tomando como referência os planos político e cultural, portanto, não se pode pensar nos anos do regime autoritário como um todo monolítico. A flexibilidade institucional e o caráter mutável do regime são apontados, no texto de Sússekind, como os principais motivos que levaram os militares a se conservarem durante vinte e um anos no poder. Essa argumentação se confirma ao nos depararmos com o fato de que foram adotadas três estratégias diferentes, no campo das políticas culturais, ao longo desse período. Foram elas:

o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura, e um hábil jogo de incentivos e cooptações, mais fácil à medida que as opções de trabalho intelectual se tornam ainda mais restritas diante da situação de desemprego generalizado no país desde fins da década passada [1970].⁵⁵

A primeira estratégia dos militares, trazida por Sússekind, será a utilização do espetáculo como tática de controle social. Segundo a autora, o governo Castelo Branco foi, ao mesmo tempo, expansionista – ao superdesenvolver os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão – e, até certo ponto, liberal – por não impedir a circulação da produção cultural engajada, com a condição de que fossem cortados os laços entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares. Fazendo referência ao ensaio de Roberto Schwarz “Cultura e política, 1964-1969”, Sússekind ressalta como a situação desses intelectuais ligados à cultura de protesto acabaria se resumindo a um “diálogo de comadres”, e se encaminharia, em fins dos anos 1960, para um “vazio ideológico”. Em seu ensaio de 1970, Schwarz explica como, no governo Castelo Branco, foram torturados e presos apenas aqueles que tentaram algum contato com as “massas”. Cortadas as pontes desse contato, restaria à produção artística e teórica de esquerda uma existência próspera e expressiva, porém restrita aos seus pares. Para limitar o campo de ação da esquerda, o governo utilizou uma estratégia eficiente: fez emergir um novo interlocutor para as camadas populares – a televisão –, que trazia consigo o desenvolvimento de uma estética diferente, assimilada de modo veloz pelos telespectadores – a estética do espetáculo. Nesse momento, acontece a expansão das redes televisivas no Brasil por concessão do Estado, como forma de controle desses telespectadores, “roubando-os” da intelectualidade e de seus protestos. Além disso, a partir daí se constrói a utopia do “Brasil Grande”, através da linguagem do espetáculo, que transforma o Brasil e sua história e converte a população em plateia.

⁵⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 12.

⁵⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 13.

Diante desse cenário dicotômico – de um lado, o isolamento dos intelectuais de esquerda e, de outro, a eficiência do governo na conquista das camadas populares com o uso da televisão –, Sússekind atribui ao movimento tropicalista a crítica mais sutil e, ao mesmo tempo, mais violenta ao autoritarismo desses anos e formula uma explicação para o combate ferrenho e agressivo dos militantes de esquerda para com o movimento:

Ao vaiar ou até agredir fisicamente representantes do Tropicalismo, contra o que se insurgia a esquerda brasileira de então? Conscientemente, contra as guitarras, o uso de ritmos e palavras estrangeiras; a favor do “nacional”. Inconscientemente, contra a linguagem do espetáculo, utilizada pelo governo e capaz de roubar espectadores de comícios e encenações de protesto. Fingindo ignorá-la, entretanto, a arte de protesto falava no vazio. Com o Tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo.⁵⁶

A autora chama atenção para o fato de o movimento tropicalista ter se apropriado da televisão e da linguagem de espetáculo para rasurar aquele espaço de monopólio dos militares e, através da mesma forma, veicular conteúdos críticos que passaram despercebidos tanto para os militantes de esquerda – que acusaram o movimento de aderirem ao sistema – quanto para os militares – que acreditavam que os tropicalistas veiculavam bobagens. O que estava em jogo era não apenas receber o mundo que passava na televisão, mas se apropriar dela para veicular um outro mundo, passos que a esquerda, avessa a esse meio de comunicação naquele momento, iria posteriormente passar a seguir.

No final da década de 1960, porém, os estudantes conseguem constituir uma força sólida de pressão política, com disposição, inclusive, para a luta armada. O governo militar não contava com o fato de que essa mesma esquerda que foi isolada das classes populares iria formar, dentro da classe média, uma massa politicamente radical e perigosa. Além da resistência dos estudantes, os militares também vão enfrentar a oposição da Frente Ampla, encabeçada por Carlos Lacerda, cujo pleito era composto pelos seguintes itens: desenvolvimento econômico, preservação da soberania nacional e retorno do poder aos civis. Perante essa nova realidade e a ameaça do crescimento do movimento estudantil e da articulação da Frente Ampla, dos estudantes e dos trabalhadores, o governo investe em sua segunda estratégia, no campo da cultura, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. A partir do AI-5, instaura-se uma política de censura e repressão que irá levar a efeito proibições de produções culturais – livros, filmes, peças, revistas, discos –, perseguições de intelectuais de esquerda, demissões de professores e funcionários públicos e

⁵⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 14-15.

até prisões e torturas, o que resultará em uma dissolução do campo cultural. Durante os governos de Costa e Silva e de Médici, viveu-se em um estado de medo e de repressão no Brasil. O Estado acaba fixando a presença de um censor simbólico nas produções culturais da época, incluindo-se as produções literárias. Os escritores passam a dialogar com a censura ao invés de dialogar com a realidade. A censura se torna “musa inspiradora”⁵⁷. Porém, se, por um lado, a política repressiva do governo provocou o exílio e o silêncio forçado dos produtores culturais do Brasil, por outro, a presença da censura não se fez sentir sempre de maneira idêntica. O que houve foi uma “proibição seletiva”, muito mais preocupada em proibir obras com conteúdos específicos do que a produção em geral, e, além disso, houve uma variação quanto aos rumos e aos alvos da censura a depender do porte de cada área de produção cultural e de seu alcance massivo.

A terceira estratégia utilizada pelo governo militar será a de cooptação e de controle sobre a produção cultural. Sússekind expõe a situação do regime nesse novo contexto, na citação abaixo:

Crise econômica desde 1973, derrota eleitoral em 1974, os escândalos das mortes de Vladimir Herzog em 1975 e de Manoel Fiel Filho em 1976 no DOI-CODI em São Paulo, perda de apoio de parte significativa do empresariado e da opinião pública em geral: no Governo Geisel assiste-se ao que se considerava um “despertar da sociedade civil”. Tornam-se mais importantes, portanto, as alianças com figuras de oposição, com elementos capazes de mobilizar a opinião pública. E, estratégia mais ousada, assiste-se, no Governo Geisel, à tentativa de programar, estabelecer por meio de uma Política Nacional de Cultura os rumos da produção intelectual no país.⁵⁸

Essa Política Nacional de Cultura foi implementada, em 1975 pelo ministro Ney Braga, responsável pela direção do MEC. A estratégia repetia a mesma política cultural utilizada no governo de Getúlio Vargas: o governo autoritário tomava para si a posição central na condução da vida cultural e da produção artística e científica do país, com o objetivo de transformar o Estado em “guardião da cultura nacional, da tradição e da memória”⁵⁹. A intervenção do Estado se dá através de um “mecenato interessado”, passando a ser função do governo a proteção da cultura nacional e o julgamento daquilo que tem “qualidade” ou não, é “imitação” ou não, interessa ou não. A cultura passa por um processo de normatização e, também, de incentivo – são criadas leis, portarias e decretos que organizam a produção e a distribuição cultural, os profissionais ligados à cultura têm seu ofício regulamentado e, além

⁵⁷ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 18.

⁵⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 22.

⁵⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 22.

disso, se torna obrigatória a exibição de produções audiovisuais nacionais. Nesse momento, são criadas instituições importantes para o campo cultural brasileiro e, além disso, o governo passa a incluir a cultura no plano de desenvolvimento do país. Entre 1974 e 1978, o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) foram implementados, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) foi reformulada, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi expandido, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) foi criada. Todos esses órgãos estatais absorvem intelectuais e artistas de esquerda, inclusive, ex-perseguidos pelo regime. Diante de um quadro de desgaste do governo militar, Geisel inicia um processo de abertura política, se esforçando para alterar a relação com os setores artísticos e intelectuais. O recrutamento dos opositores ao regime, portanto, tinha como propósito além de promover uma aproximação com certos setores da sociedade, também permitir o controle cultural por parte do governo, já que a produção cultural ainda permanecia sob um relativo poder da esquerda. O setor cultural só vai ter seus recursos diminuídos no início da década de 1980 com o agravamento da situação econômica. Antes disso, teremos uma centralização da cultura e a sedução, por parte do Estado, de vários intelectuais, que, por conta da escassez de empregos no mercado, acabam cultivando uma relação de dependência para com o governo. Essa relação de dependência resulta em um “estado ambivalente e esquizofrênico”, já que, de um lado, os intelectuais repetem o discurso estatal e, de outro, produzem discursos críticos de menor alcance e que não comprometam sua relação com o Estado. Sobre essa relação entre os intelectuais e o Estado, Sússekind escreve:

Aos intelectuais, de acordo com “as gradações da tolerância do poder estatal”, cabiam empregos, financiamentos, bolsas de estudo, publicações. E, quando por algum motivo se tornavam intoleráveis, arma poderosíssima: o desemprego, a impossível circulação de seu trabalho artístico ou teórico. Para os benquistos, as bênçãos do pai-Estado; para os outros “Jejum”.⁶⁰

Não é objetivo da autora, em sua reflexão, minimizar a importância da censura e da repressão dos anos pós-1964, mas sim tornar mais visível o papel das políticas de incentivo e cooptação nos rumos da vida cultural brasileira, inclusive, apontando para este outro tipo de censura menos visível e ligado a um plano mais econômico do que político. Diante disso, Sússekind destaca a impossibilidade de se pensar nos intelectuais e na criação artística como “um todo coeso que vai de encontro a idênticas barreiras”, pois as diferenças se tornam mais evidentes à medida que “se substitui o ‘inimigo comum’ (a censura, a repressão) por um

⁶⁰ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 25.

‘talvez amigo’ (o auxílio estatal)”⁶¹. A autora, então, passa a se debruçar sobre as divisões no interior do grupo de produtores culturais do país, que, cindido por um jogo de poder, abriga discursos opostos, encontrados nas polêmicas da época. Um dos pontos polêmicos do período, abordado pela autora, se deu em torno do que Cacá Diegues denominou de “patrulhas ideológicas”. O cineasta, em fins dos anos 1970, rebateu a ideia de que o aparato repressivo seria o responsável pelo vazio cultural do país, argumentando que estavam faltando, na verdade, respostas criativas à censura e ao regime, dificultadas pela patrulha ideológica da esquerda em relação à criação artística. Em resposta, o humorista Henfil inventou o termo “patrulha Odara”, em referência ao nome de uma canção desprezível de Caetano Veloso, “para designar os que reclamavam de policiamento ideológico por parte dos intelectuais de esquerda”⁶². Henfil criticava vigorosamente os que se sentiam patrulhados e se queixavam da esquerda, mas aceitavam os empregos e financiamentos do Estado ou de empresas multinacionais.

Porém, a principal querela da época, sobre a qual discorre a autora, ocorreu em torno do nacionalismo, que, no início do regime militar, colocou em discórdia o movimento tropicalista e o conservadorismo estético e comportamental tanto da esquerda como da direita. A Tropicália problematizou o pensamento estético da esquerda tradicional e recusou os seus projetos e utopias de poder. Essa disputa só esfriaria a partir do decreto do AI-5, quando a censura passa a unir, por algum tempo, artistas e intelectuais. Sobre o movimento tropicalista, Süsskind afirma não ser o caso de compreendê-lo como uma assimilação passiva em relação às vanguardas estrangeiras, mas sim procurar enxergar nele o questionamento da ideia de nação e das contradições do desenvolvimento do país, como se pode observar na citação abaixo:

A apropriação de materiais estrangeiros por parte do grupo tropicalista, criticada à época, não indicava apenas uma tentativa de sintonia com relação à vanguarda artística europeia ou norte-americana. Pelo contrário, nesta justaposição de elementos “autóctones” e “importados” quebram-se as suas delimitações rígidas, discute-se a ideia de nacional, enunciam-se as contradições do desenvolvimento brasileiro e de uma esquerda que se alia à burguesia (nacional), mas não podia ouvir o som de guitarras (estrangeiras).⁶³

Apresentamos, até aqui, uma breve contextualização do momento em que o movimento tropicalista nasce no Brasil, enfocando os desafios que surgem com a interrupção

⁶¹ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 27.

⁶² SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 36.

⁶³ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 28.

drástica de um período democrático e otimista no Brasil, ocasionado pelo golpe civil-militar de 1964. Além disso, expomos as configurações do campo artístico e cultural após a instituição do regime autoritário, demonstrando como o país se encontrava cindido entre esquerda nacionalista e governo de direita alinhado com os Estados Unidos. Entre esses dois polos, a Tropicália tentou outras respostas estéticas e políticas, operando o enfrentamento a uma indústria cultural cada vez mais presente, redefinindo os seus próprios parâmetros de fazer musical, expandindo os limites do “popular” e abrindo novos caminhos para experimentos sonoros e interpretativos na música popular brasileira. Em um momento em que as posições se acirravam no Brasil, algumas leituras foram empreendidas sobre a Tropicália – algumas a favor do movimento, outras contra, e outras que, contra ou a favor, desenvolveram análises mais complexas sobre essa manifestação artística. Sobre essas leituras, trataremos no próximo tópico.

Primeiras repercussões críticas⁶⁴

Uma das primeiras leituras feitas sobre o trabalho de Caetano Veloso e Gilberto Gil foi realizada pelo poeta e crítico Augusto de Campos, em texto intitulado “A explosão de ‘Alegria, alegria’”, publicado em novembro de 1967 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesse texto, Campos equipara a canção tropicalista à poesia concreta e à música de vanguarda dos compositores do movimento Música Nova. Em 1958, o manifesto “Plano piloto para poesia concreta” foi assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari e estabeleceu as bases desse movimento poético em termos radicalmente construtivistas. Os poetas concretos propuseram a ruptura com o desenvolvimento temporal e linear da poesia convencional e, assim como os tropicalistas, estabeleceram convergências com outras práticas artísticas – as músicas serial, concreta e eletrônica e o construtivismo nas artes visuais. Em 1963, os músicos eruditos paulistas Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal lançaram o “Manifesto Música Nova” em que assumem o compromisso com o mundo contemporâneo e com as vanguardas artísticas do século XX. Porém, diferentemente da poesia concreta e da Música Nova, o movimento tropicalista

⁶⁴ A escolha das leituras, resenhadas neste tópico, sobre o movimento tropicalista tomou como referência a seleção encontrada no catálogo da exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*.

não só se mostra descomprometido com os ideais de racionalidade e de contenção como também tende a ser mais inclusivo em relação aos diferentes temas apresentados pelo repertório cultural brasileiro e estrangeiro. De qualquer maneira, os tropicalistas partilham com os construtivistas o gosto pela cultura de massa e o ideal de conciliá-la com informações eruditas e projetos experimentais.⁶⁵

Foi esse gosto em comum e a ruptura com o nacionalismo vigente que contribuiu para a participação dos maestros integrantes do movimento Música Nova nos principais discos da *Tropicália* e para a leitura vanguardista do movimento feita por Augusto de Campos. O poeta afirma, ainda, que os tropicalistas atualizaram o procedimento antropofágico, pregado por Oswald de Andrade, porque além de assimilarem informações da cultura de massa, como as fornecidas pelo iê-iê-iê tupiniquim, deglutem também sons regionais⁶⁶. De acordo com Celso Favaretto, “não é correto afirmar que os tropicalistas teriam posto em prática o projeto dos concretos; antes, que estes reconheceram no trabalho dos tropicalistas coincidência com o trabalho que realizavam já há uma década”⁶⁷. Afinal, como observa o autor, antes de entrarem em contato com a poesia concreta e com Oswald de Andrade, Caetano Veloso e Gilberto Gil já tinham feito músicas que delineavam o movimento – por exemplo, a canção *Tropicália*, composta antes de Caetano Veloso ter qualquer contato com a obra do poeta modernista. Levados, então, por um impulso criativo próprio, os tropicalistas empregaram procedimentos de composição próximos aos dos concretos – “montagem, justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares”⁶⁸ –, que, posteriormente, seriam utilizados de maneira intencional. Além disso, apesar de convergirem no projeto de modernidade, no nível ideológico, ambos os movimentos são bastante distintos. Conforme Favaretto:

os tropicalistas deles [poetas concretos] se distinguiam por não permanecerem na mera atualização exterior das formas. Internacionalistas, os concretos trataram o desenvolvimento como uma positividade, passando por cima do fato da dependência, só explorando as virtualidades da forma. Este é o seu formalismo, com que, paradoxalmente, falaram da realidade a um nível metalinguístico: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Os tropicalistas, por não vincularem sua prática a nenhum esquema prévio de figuração do momento político, trataram o desenvolvimento, assim como a questão do engajamento, como integrantes de suas produções. As contradições da realidade foram articuladas numa atividade que

⁶⁵ COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia. Introdução, 2007, p. 198.

⁶⁶ Em 1968, Augusto de Campos compila textos seus e de outros autores no livro *Balanço da bossa e outras bossas*. Publicados originalmente em suplementos literários, esses textos, considerados por Campos como sendo relevantes para a compreensão da música popular brasileira, são reunidos a partir de uma perspectiva comum: uma visão evolutiva da música popular, baseada no ponto de vista da Teoria da Informação. Ao longo do livro, encontramos uma complementação da leitura da *Tropicália* proposta por Campos no texto “A explosão de ‘Alegria, alegria’”.

⁶⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 51.

⁶⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 52.

desconstruía a ideologia dos discursos sobre o Brasil. Dessa forma, o que nos concretos era um fim em si mesmo – a linguagem absolutizada – nos tropicalistas não passava de ingrediente. Não hipertrofiando o valor dos procedimentos, problematizaram a produção mesma.⁶⁹

Uma análise diversa da Tropicália foi realizada pelo poeta e crítico Mário Chamie no artigo “O trópico entrópico da Tropicália”, publicado em abril de 1968 no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*. Em seu artigo, Chamie propõe uma leitura comparativa entre o tropicalismo, que, “histórica e sociologicamente deu em Gilberto Freyre”, e o tropicalismo, que “como sensação cotidiana e antropológica, deu em Caetano Veloso”. Segundo o poeta, enquanto aquele “quer ver o mundo através da região, da tradição e da nação”, este “vê o país através do mundo”; enquanto aquele deságua em tropicalismo – “um programa extensivo, carregado de princípios e de normas” –, este deságua em Tropicália – “um compósito cruzado de elementos díspares e heterogêneos”; enquanto Gilberto Freyre “quer ter uma coerência cartesiana, em obediência a supostas raízes e linhas de força da formação brasileira”, além de crer “na perenidade diacrônica da nossa personalidade de povo”; Caetano Veloso “se alimenta de uma substantiva incoerência barroca” e “só admite a provisoriedade sincrônica do volume de informações”. Além disso, o crítico considera a origem pernambucana de Gilberto Freyre e sua “tradição esguia e enxuta da cana-de-açúcar” em contraposição à baianidade de Caetano Veloso, fruto de uma “tradição gorda e redonda do fumo e do cacau, cuja metaforização anárquica sopra em Jorge Amado e se expande com violência em Glauber Rocha”. Com sua análise, Chamie conclui, então, que o tropicalismo de Freyre é “o dado fechado do entendimento” e a Tropicália de Veloso é “o campo aberto da entropia”, cuja linguagem aglutina referências diversas e justapõe os elementos sincronicamente. Portanto, atribuindo ao compositor um componente barroco, o poeta ressalta o alinhamento de Caetano Veloso à cultura de massa e à tecnologia, e a sua recusa ao “folclorismo” e aos ideais de autenticidade da criação artesanal⁷⁰.

Se, de um lado, há os que apoiaram o movimento tropicalista, como os poetas Augusto de Campos e Mário Chamie, de outro, há os que se opuseram a ele veementemente, caso do teatrólogo Augusto Boal. No texto “Que pensa você do teatro brasileiro?”, publicado, em 1968, no contexto da I Feira Paulista de Opinião, Boal realiza um balanço do teatro brasileiro de esquerda da época. Diante do fato de que a ditadura, com o *AI-5*, intensificou a repressão e a censura, obrigando a arte a se retrair e a repensar suas formas de atuação e de sobrevivência, o teatrólogo enfatiza a necessidade de o teatro de esquerda lutar em conjunto contra o teatro

⁶⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 54-55.

⁷⁰ CHAMIE, Mário. O trópico entrópico da Tropicália, 2007, p. 261-265.

burguês. Segundo ele, só teriam sobrevivido três linhas principais do teatro de esquerda, que, apesar de suas diferenças, não deveriam sucumbir às tentativas reacionárias de divisão da esquerda. A primeira tendência, o neorrealismo, teria como objetivo mostrar a realidade “tal como ela é”, por isso, ao retratar operários e camponeses, mostraria personagens ignorantes de sua situação, sendo, dessa forma, muito mais documental do que combativa. O teatro “sempre de pé”, aquele realizado pelo grupo *Arena* de Augusto Boal, teria uma característica exortativa, utilizando-se de fábulas para indicar como combater a ditadura. Porém, diante de plateias que funcionavam como sustentáculo do sistema opressivo, esse teatro se defrontaria com uma espécie de surdez, ou seja, ele só teria validade no convívio popular. Outra técnica utilizada por essa linha teatral era o maniqueísmo que, segundo Boal, sofreria ataques “de visões direitistas que desejam, a qualquer preço, instituir a possibilidade de uma terceira posição, da neutralidade, da isenção, da equidistância”⁷¹. Conforme o teatrólogo, apesar de ser multifacetário e dúbio, o tropicalismo conservaria algumas características comuns, consideradas “retrógradas” e “antipovo”. Para Boal, o tropicalismo seria neorromântico (quer dizer, agrediria o predicado e não o sujeito), homeopático, inarticulado, tímido, gentil e importado. Além disso, mesmo tendo sua origem na esquerda, essa terceira tendência do teatro brasileiro se aproximaria mais da direita e, por parecer temer definições, constituiria um perigo.

Outra manifestação sobre o movimento tropicalista se encontra no artigo “Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?”, do jornalista Fausto Wolff, publicado na *Tribuna da Imprensa* em outubro de 1968. Após ter assistido ao show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, na boate Sucata, Wolff apresenta algumas considerações sobre o movimento em seu texto. Apesar de considerar positivo, na apresentação tropicalista, “a constatação do caos, da anarquia ignorante em que estamos envolvidos”, Wolff acaba constatando que “ao fim de pouco tempo a burguesia, a princípio agredida, digere (como aliás digere tudo que não a fira economicamente) a agressão e a recebe como um galanteio ou uma carícia”⁷². Além disso, o jornalista afirma que, embora não tenha uma posição “tão maniqueísta” como a de Augusto Boal, se sente impelido a concordar com o teatrólogo, quando este aponta que “o tropicalismo pretende destruir a cafonice, endossando a cafonice, pretende criticar o Chacrinha participando de seus programas de auditório, pretende *épater* mas consegue apenas *enchanter les bourgeois*”⁷³. Segundo Wolff, mesmo sendo, artisticamente, um acontecimento,

⁷¹ BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro?, 2007, p. 270.

⁷² WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?, 2007, p. 275.

⁷³ BOAL, Augusto apud WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?, 2007, p. 275.

a Tropicália, politicamente, “não passa de uma piada”⁷⁴. O jornalista explica, neste trecho abaixo, a sua posição, ressaltando a falta de “princípios genuínos” do movimento:

Parece-me que qualquer expressão de arte, para ser válida, precisa conter em sua essência um caráter revolucionário, que pode não ser ético mas que precisa, pelo menos, ser dinâmico. Respeito os tropicalistas na medida em que sua sanha destruidora tenta emancipá-la dos laços de sangue, solo, pai, mãe, lealdade para com o Estado, classe, raça, partido, religião, na medida em que suspeita das ideologias como disfarce de realidades indesejáveis, na medida em que diz “não” ao status quo. Mas um “não” pede um “sim” a princípios genuínos seus, e esse “sim” está faltando ao tropicalismo. Revolucionário é o homem sadio num mundo insano. O homem sadio, o revolucionário, tenta espalhar saúde, e, por enquanto, o tropicalista, apesar dos seus filósofos, limita-se a cantar a debilidade.⁷⁵

Segundo Celso Favaretto, com quem concordamos, a leitura de Augusto Boal parte da redução do tropicalismo à extravagância, isto é, de sua redução “a um efeito psicológico de rápido consumo, com a perda de seu aspecto polêmico e agressivo”⁷⁶. Essa maneira de focar o movimento não capta a sua especificidade, pois o reduzindo a um fenômeno de comunicação, cobra dele uma postura política que não ressalta a sua crítica desconstrutora das ideologias. Conforme Favaretto, a desconstrução da ideologia e do sistema social na Tropicália ocorre através da análise do sujeito em sua relação com a língua e o sexo, da confusão dos valores estabelecidos e da exibição das convenções repressoras. No entanto, essa “exposição do absurdo não implica a sua contemplação, podendo levar à desmistificação”⁷⁷. Enquanto Augusto Boal empreende o apagamento dessa operação tropicalista de desconstrução das ideologias, Fausto Wolff a destaca, mostrando-se satisfeito com ela. Porém, apesar disso, Wolff não reconhece nessa operação um princípio genuíno da Tropicália, terminando por lhe cobrar um sentido revolucionário. Contrapondo-se a ambos, Favaretto afirma que a referência ao social, no caso tropicalista, deve ser buscada em seu modo de construção artística. Ainda, segundo o autor:

O riso cafona é criticado, no fundo, por não traduzir intenções. Estas são tributárias de uma estética que, ao dissociar forma e conteúdo, privilegia a linearidade e a temporalidade do discurso, como ocorria na maior parte das canções da época. Vista à luz da utopia, é certo que a crítica tropicalista pode ser considerada inócua, pois suas manifestações se esgotavam no próprio momento da ocorrência sem propor nenhum modelo que preenchesse o vazio resultante. Compunha uma sintaxe de atos, entendida como semântica, que teve a eficácia de produzir um curto-circuito na música brasileira.⁷⁸

⁷⁴ WOLFF, Fausto. *Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?*, 2007, p. 276.

⁷⁵ WOLFF, Fausto. *Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?*, 2007, p. 275-276.

⁷⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 123.

⁷⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 124.

⁷⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 124.

De acordo com Favaretto, a especificidade da Tropicália provém do fato de ela ser alegórica, e o esforço do autor, em seu livro *Tropicália, alegoria, alegria*, é justamente precisar o sentido da alegoria tropicalista, para que se possa “caracterizar melhor a ambiguidade de suas imagens e iluminar a sua dimensão histórica”, até porque, como afirma Favaretto, é sobre o seu lugar social que se condensa grande parte das restrições que lhe são dirigidas⁷⁹. Trataremos, mais adiante, sobre a alegoria tropicalista.

Antes, porém, abordaremos mais uma leitura da Tropicália – aquela produzida pelo artista performático Hélio Oiticica, em seus textos “Tropicália”, de 1968, “Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese” e “Tropicália: a nova imagem”, ambos de 1969. Nos dois últimos textos, Oiticica destaca como o significado do conceito de Tropicália, inventado por ele em 1966-67, tomou uma extensão que ele não poderia imaginar. Se antes o conceito se referia a uma ideia puramente teórica, posteriormente, se estende para além do campo específico das artes plásticas. O artista passa a considerar, então, a Tropicália não como um movimento artístico organizado, mas antes como “a constatação de uma síntese onde se reúnem propósitos gerais: cinema, teatro, artes plásticas, música popular, porque as fronteiras entre essas divisões formais tendem a se dissolver dentro de algo maior”⁸⁰. Conforme o artista, a síntese foi realizada, inicialmente, por Caetano Veloso, quando este compôs a música que iria se chamar “Mistura Fina”, mas, por sugestão do cineasta Luiz Carlos Barreto, passa a se chamar “Tropicália” – mesmo nome da instalação de Oiticica. A ideia trazida na música se encaixou muito bem com o conceito anterior formulado pelo artista plástico. A partir desse momento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinan, Tom Zé e Gal Costa

conseguiram fazer a mais extraordinária revolução na música popular brasileira, dando-lhe a importância de uma experiência de vanguarda, e ao mesmo tempo estabeleceram uma relação, intencional ou por acaso, com experiências em outros campos de criação, como as produções teatrais de José Celso Martinez Corrêa (...). O cinema de Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*) pode ser incluído entre muitas produções do cinema novo no Brasil e a nova divulgação de filmes *underground*; as artes plásticas (Gerchman, Pape, Manuel, Lanari etc.) e a poesia e a literatura (irmãos Campos, Pignatari etc.).⁸¹

No texto “Tropicália”, o artista afirma como, com a conceitualização da Nova Objetividade, quis “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda,

⁷⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 125.

⁸⁰ OITICICA, Hélio. *Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese*, 2007, p. 309.

⁸¹ OITICICA, Hélio. *Tropicália: a nova imagem*, 2007, p. 312.

confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (op e pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas”⁸². De acordo com Oiticica, Tropicália foi a primeira tentativa consciente de caracterizar um “estado brasileiro” no contexto da vanguarda e das manifestações gerais da arte nacional. Essa busca por uma “síntese da imagem brasileira” começou quando o artista teve uma experiência transformadora ao subir no morro da Mangueira em 1964⁸³. Nesse momento, Oiticica descobre o samba, os morros, a arquitetura orgânica das favelas cariocas e as construções espontâneas dos grandes centros urbanos. Abre-se, para ele, uma nova cidade, um novo país, uma nova população e, enfim, uma nova arte. A primeira formulação dessa nova concepção do artista foi apresentada em 1964, de forma inusitada, na exposição coletiva Opinião-65 no MAM-RJ – Oiticica traz para o museu uma ala de passistas da favela e da escola de samba Mangueira para apresentar em seus corpos a sua nova obra, os Parangolés. Posteriormente, em 1967, na exposição Nova Objetividade Brasileira – da qual fizeram parte Rubens Gerchman, Antonio Dias, Lygia Pape e Carlos Zilio –, Hélio Oiticica apresenta o projeto ambiental Tropicália e, segundo ele, a formulação de sua ideia se torna completa. Todos esses artistas de vanguarda do eixo Rio-São Paulo dividiram o objetivo comum de atingir tanto a ideia de “imagem brasileira total” quanto uma visualidade moderna e ao mesmo tempo popular para a arte. A Tropicália contribuiu para a formulação dessa imagem e “para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte”⁸⁴. Nesse sentido, Oiticica defende que, para a criação de uma “verdadeira cultura brasileira”, as heranças europeia e americana devem ser absorvidas, antropofagicamente, por aquelas de origem negra e índia. Ademais, o artista critica a insaciabilidade burguesa, cujo apetite transforma a Tropicália em objeto de consumo; apesar de, como afirma o artista, haver “elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto”⁸⁵. Percebe-se em Oiticica, por um lado, uma filiação irrestrita ao movimento, por outro, um afastamento à falta de radicalidade criativa que o signo “tropicalismo” desperta na cultura e na mídia brasileira, a partir de 1968⁸⁶. Defendendo a sua criação, ele afirma:

o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente

⁸² OITICICA, Hélio. Tropicália, 2007, p. 239.

⁸³ Para uma análise dessa experiência do artista, ver: VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de Otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: KUSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

⁸⁴ OITICICA, Hélio. Tropicália, 2007, p. 240.

⁸⁵ OITICICA, Hélio. Tropicália, 2007, p. 241.

⁸⁶ Nota-se essa mesma postura no cineasta Glauber Rocha.

revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal.⁸⁷

Uma das leituras mais dedicadas sobre o movimento tropicalista ficou a cargo do crítico literário Roberto Schwarz, em seu polêmico ensaio “Cultura e política: 1964-69”, publicado originalmente em francês na revista *Les Temps Modernes*, em 1970, período em que o crítico estava exilado em Paris; e, posteriormente, em português, no livro *O pai de família e outros estudos*, em 1978. Entre outras questões tratadas em seu ensaio, o crítico aponta a coexistência do que é moderno e do que é antigo no Brasil, nos repetidos momentos de crise, isto é, a coexistência “das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições”⁸⁸. O sentido dessa coexistência seria variável de acordo com o momento político. No governo Goulart a ação do que é moderno resultaria em algo positivo, já que “a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional”⁸⁹. No pós-golpe de 1964, a integração imperialista age modernizando a economia do país, em seu próprio benefício, e revive o arcaísmo ideológico e político para utilizá-lo em prol da sua estabilidade. Conclusão: “De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão”⁹⁰.

Para o crítico, a matéria-prima do tropicalismo é essa experiência contraditória do Brasil e expondo, através da técnica e da forma mais avançada (incluindo-se aí a moda mundial), o país patriarcal e arcaico, isto é, utilizando um veículo moderno para falar de um conteúdo arcaico, o movimento tropicalista configura sua alegoria do Brasil. Segundo o crítico, o resultado da combinação é como “um segredo familiar trazido à rua”, além de se configurar como um disparate, “em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”⁹¹. Apesar de o tropicalismo captar com muita sensibilidade as contradições da época, diante de sua proposta ambígua que daria margem a leituras incertas, o movimento se associa a uma forma de adesão ao sistema. Ou seja, se Schwarz elogia o movimento porque ele representa o anacronismo social resultante do golpe de 1964 em sua arte, através da aliança entre o arcaico e o moderno,

⁸⁷ OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 2007, p. 241.

⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 73.

⁸⁹ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 73.

⁹⁰ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 74.

⁹¹ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 74

esse mesmo crítico, percebendo que o tropicalismo não deixa claro se opta pela “crítica” ou pela “integração”, interpreta o movimento como integrado. A ambiguidade do tropicalismo aparece quando este conjuga tanto crítica social quanto “comercialismo atirado”, o que poderia facilmente resultar em conformismo, mas também reter as contradições da produção intelectual daquele momento. Para reforçar sua argumentação, Schwarz faz uma comparação entre o tropicalismo, o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire e a “estética da fome” de Glauber Rocha. Se a oposição entre antigo (arcaísmo rural) e novo (reflexão do alfabetizador) no método Paulo Freire se desata e resulta na alfabetização, no tropicalismo essa justaposição de antigo e do novo precisa compor um *absurdo* e, portanto, é insolúvel. O tropicalismo “trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou (...), com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”⁹². Ao comparar a “estética da fome” e o tropicalismo, Schwarz afirma que o impulso daquela é revolucionário, pois em vez de o artista marcar a anormalidade do atraso do país, tomando como ponto de vista a vanguarda e a moda internacionais e seus pressupostos econômicos, pelo contrário, o “artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo”⁹³. Ainda, sobre essa diferença:

No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma “pobreza brasileira”, que vítima igualmente a pobres e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização semelhante. (...) Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.⁹⁴

Apesar da coexistência do antigo e do novo ser um fato geral das sociedades capitalistas, nos países colonizados e subdesenvolvidos ela é central, pois estes países foram incorporados ao mercado mundial na qualidade de atrasados, tanto econômica quanto socialmente. A ligação dessas nações com o novo se dá através do seu atraso, que se reproduz e não se extingue. Para Schwarz, esse é o fundamento histórico das imagens tropicalistas, por isso o movimento é assimilado também pela América Latina. O crítico observa, ainda, que, por ser alegórico, a falta de especificação do movimento não lhe é fatal. Ademais, “a imagem

⁹² SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 76.

⁹³ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.76-77.

⁹⁴ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 77.

tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”⁹⁵, isto é, a alegoria tropicalista comporia uma “ideia atemporal de Brasil”, na qual as suas contradições seriam apresentadas como emblemas da identidade nacional.

No livro *Verdade Tropical*, publicado em 1997, Caetano Veloso conta como entrou em contato com as ideias de Schwarz sobre o tropicalismo. Em 1970, José Almino, amigo do crítico, deu para o músico uma cópia do ensaio datilografada pelo próprio autor. Apesar de Schwarz não demonstrar hostilidade ou desprezo pelo movimento (se comparado, por exemplo, com a rejeição total do teatrólogo Augusto Boal), Caetano Veloso observa na postura do crítico “a reação desconfiada que a esquerda exibia contra nós”⁹⁶. Apesar do destaque dado ao movimento tropicalista em seu ensaio, Schwarz, na opinião do artista, reduz a “alegoria” tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderno e, mesmo considerando sua análise surpreendente, o músico afirma que ela resultava empobrecedora.

Ainda sobre a leitura de Schwarz, no livro *Tropicália, alegoria, alegria*, publicado em 1979 e resultado de uma análise minuciosa do movimento, Celso Favaretto rebate a afirmação do crítico de que a justaposição do antigo e do novo, no caso da alegoria tropicalista, compoem um *absurdo*, seria insolúvel. Favaretto entende que

a alegoria tropicalista das “reliquias do Brasil” não petrifica o absurdo como um mal eterno. As ambiguidades da linguagem tropicalista não podem ser debitadas a uma visão fatalista, em que a história é tida como decadência, porquanto não há originalidade primitiva alguma a recuperar. O tropicalismo atualiza versões do passado, expondo-as como objetos a ver, através do brilho intermitente de imagens que figam as indeterminações do Brasil e afirmando que ele não chegou a ser⁹⁷.

Favaretto compreende a alegoria tal como apresentada por Walter Benjamin, em seu livro *Origem do drama barroco alemão*. Enquanto modo de representação, a alegoria se diferencia do símbolo, pois, se este “busca capturar tudo no particular e universaliza a cultura por meio da transcendência religiosa ou ‘aurática’”, aquela resiste às categorias totalizadoras transcendentais, representando “uma relação entre arte e história que revela os aspectos fragmentados, residuais e suprimidos da realidade”⁹⁸. Nesse sentido, Favaretto considera que o tema do tropicalismo não é o Brasil, mas sim o seu estilhaçamento, através das imagens-alegorias, que rompem com a totalidade. A sensação que este procedimento causa no ouvinte

⁹⁵ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*, 1978, p. 78.

⁹⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 441.

⁹⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 127.

⁹⁸ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 66.

é a de que o Brasil é e não é o que se enuncia, o que impede a formação de uma imagem definida, pois “a alegoria não aspira a captar o todo no particular. O todo é expulso pelo brilho intermitente de ‘suas’ imagens”⁹⁹. Considerando, portanto, a alegoria como procedimento, a Tropicália, ao representar o emperramento da histórica brasileira, “não o faz em nome de uma saudade de um paraíso perdido, sempre prestes a renascer sob forma de utopia: enquanto cifra das ruínas, algumas ainda ativas, permite reconstruir a formação da história desmistificando o processo de seu ocultamento”¹⁰⁰. Além de fazer ver esse brilho intermitente das imagens que nos fazem perceber as indeterminações do Brasil, os tropicalistas desafiaram maniqueísmos culturais, ao colocarem no mesmo plano o aspecto estético e o aspecto mercadoria e, também, ao superar a dicotomia forma-conteúdo. Favaretto nos mostra que a atividade tropicalista opera na linguagem da canção, sem que com isso seja recalcado o político.

Celso Favaretto contrapõe, ainda, outros dois pontos da leitura de Roberto Schwarz: 1) Para Favaretto, a integração do *pop* ao movimento não se deu apenas por decorrência de sua irradiação internacional, como afirma o crítico, mas, antes, “devido à preocupação com o consumo e, acima de tudo, devido às possibilidades apresentadas pelo pop de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira”¹⁰¹; 2) A justaposição do arcaico e do moderno não se dá apenas como tratamento moderno dos fatos arcaicos, pois esta justaposição já se encontra no material inventariado – as “reliquias do Brasil” culturais, políticas e artísticas. Neste dado, inclusive, reside uma das diferenciações entre a Tropicália e a antropofagia oswaldiana. Conforme Favaretto, na antropofagia estabelece-se uma distância entre o material exposto à devoração e os procedimentos que o estetizam – isto é, entre a “originalidade nativa” e “técnicas de vanguarda”; já no caso tropicalista, há adequação entre o material inventariado e sua estetização – ambas marcadas pela justaposição do arcaico e do moderno. Antropofagia e tropicalismo se aproximam pela “devoração da tensão existente entre os elementos locais e os importados, compondo projetos de ruptura cultural”; e se diferenciam “pela maneira e pela importância atribuídas à assimilação das técnicas de vanguarda”¹⁰².

A relação entre crítica dialética e vanguarda é abordada por Rachel Esteves Lima, em sua tese *A crítica literária na universidade brasileira*. Em seu trabalho, a autora percebe que, apesar de Antonio Candido e de Roberto Schwarz manterem suas discussões em torno da identidade dialética da cultura brasileira, enquanto Candido valoriza as vanguardas que

⁹⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 126.

¹⁰⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 127.

¹⁰¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 46-47.

¹⁰² FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 58.

surgiram a partir do movimento modernista, o mesmo não ocorre com Schwarz, que considera o modernismo, assim como o concretismo e o tropicalismo, como representação centrada no mito progressista-conservador. De acordo com Lima:

Se Candido, em sua trajetória adaptativa aos padrões estéticos europeus, valoriza as experiências das vanguardas que surgiram a partir do movimento modernista, o mesmo não ocorre com Schwarz, que não admite um questionamento da visão teleológica sobre a qual constrói sua análise. O problema com o modernismo, de acordo com a visão de Schwarz, é que a superação das contradições se daria apenas ao nível da linguagem, enquanto no contexto social o otimismo de um Oswald não teria como persistir.

(...)

Embora comungue com seu discípulo um conceito valorativo baseado na premissa lukacsiana de que a "autêntica" obra de arte é capaz de concretizar a passagem do particular para o universal, numa relação reflexiva estabelecida entre forma e conteúdo, Candido acabou distanciando-se dele ao reconhecer, sem a angústia que caracteriza as análises de Schwarz, a coexistência de "sistemas literários de temporalidades distintas", a requererem uma metodologia diferente daquela proposta pela historiografia tradicional. Não se trata, evidentemente, de uma apologia do subdesenvolvimento, mas de dar lugar a um questionamento da noção de progresso, implícita na crítica ao nosso "atraso", tão do gosto de Schwarz.¹⁰³

Pervivências da Tropicália

Após o exílio, em 4 de agosto de 1969, em um programa gravado em Lisboa, Gilberto Gil e Caetano Veloso são questionados pelo apresentador se a música que eles faziam naquele momento ainda poderia se inserir no movimento tropicalista. Caetano Veloso afirma que não, pois “o nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe e o tropicalismo não existe mais como movimento. Nós já não estamos mais no Brasil e o que fazemos hoje é irresponsável ao movimento tropicalista que não existe mais”¹⁰⁴. Esse registro audiovisual marca o fim do tropicalismo enquanto movimento, transformado em menos de quatro anos em história; porém, devemos perguntar, e a Tropicália, enquanto manifestação cultural viva e aberta, sobreviveu? Na década de 1970, ela permaneceu “como um ponto de referência central para atitudes contraculturais e práticas culturais que floresciam no Brasil urbano”¹⁰⁵. Com o surgimento de um movimento organizado em torno do rock brasileiro, na década de 1980, há um declínio da influência da canção tropicalista no cenário nacional. Diante da herança

¹⁰³ LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*, 1997, p. 194-195.

¹⁰⁴ TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: Denise Gomes e Paula Cosenza. Intérpretes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rita Lee e outros. Roteiro: Marcelo Machado e Di Morette. São Paulo: Bossa Nova Films, 2012. 1 DVD (87 min).

¹⁰⁵ DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, 2007, p. 76-77.

tropicalista, essas tendências jovens esforçavam-se por se dissociar daqueles artistas que se estabeleceram, a partir da década de 1960, como baluartes da música popular brasileira. Essa ambivalência das novas gerações frente aos tropicalistas se prolonga até os anos mais recentes, principalmente no que diz respeito aos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, por terem sido assimilados pelo mercado. Uma reação mais dura em relação ao legado tropicalista se encontra no livro *Tropicalismo: decadência bonita do samba*, de Pedro Alexandre Sanches. O autor critica, enfaticamente, o que ele considera como instinto de autopropetuação dos protagonistas daquele que seria “o último dos movimentos”. Além disso, Sanches problematiza a disseminação, a partir da astúcia mercadológica-intelectual de Caetano Veloso e Gilberto Gil, da ideia de que depois do tropicalismo não haveria mais condições ou a necessidade de movimentos novos, algo que paralisa os novos artistas e garante, por mais de trinta anos, essa hegemonia do movimento, de suas ideologias e de ambos os artistas – que, se foram transgressores quando jovens, seriam considerados conservadores hoje. Nesse livro, o autor destaca o peso da referência do tropicalismo e aponta para um cenário nacional imerso na desesperança, com a falta de utopia e a perpetuação dos modelos vigentes. Provavelmente, a crise econômica e política em que se encontrava o Brasil desde, pelo menos, 1998, com o governo de Fernando Henrique Cardoso, foi decisiva para a sua interpretação pessimista. No período de escrita do livro, o campo musical se encontrava estagnado no Brasil, as discrepâncias sociais eram maiores e as mudanças causadas pela internet e pelas novas tecnologias ainda não tinham se estabelecido. Nesse contexto, o que Pedro Alexandre Sanches reivindica, ao longo do livro, é o “direito de nascer”. Já no início do livro ele afirma:

ora, se o tempo parou em 1968, então eu nem nasci! Eu não existo! Bem, não eu, é claro; se cada ano confirma o anterior, todas as crianças na garra de seu vigor criativo, de 35 (1964...), 32, 31 ou menos de idade, vagam pelo Brasil na condição de não-nascidas. São seres virtuais, espectros tensos no fio que não existe da rede global de computadores. Existem, mas não interagem, não interferem, não provocam, não respiram. (...)

Então me miro e me vejo; existo. Se a instalação tropicalista inaugurou no Brasil o presente perpétuo, que se repete a si próprio a cada novo/velho segundo no relógio – essa hipótese é a que pretendo estudar neste livro –, posso (podemos) estar ainda morando no útero, ser por ora – e até quando? – bebê(s) à espera de aprender a gatinhar, de emitir o primeiro som codificável.¹⁰⁶

No início dos anos 2000, no entanto, essa rejeição era avaliada por Caetano Veloso como sendo positiva. Em reportagem sobre o documentário “O avesso da bossa”, por exemplo, o músico afirma: “Os garotos que hoje demonstram um certo desprezo e irritação,

¹⁰⁶ SANCHES. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*, 2000, p. 13-14.

quando se fala em Caetano e Gil, fazem bem e isso é até desejável”. Na mesma reportagem, Caetano Veloso ainda opera uma diferenciação entre ele, Gilberto Gil e Tom Zé, pelo fato de este último não ter se incorporado à música comercial do país, como os outros dois. Elogiando Tom Zé, Caetano Veloso faz a seguinte consideração: “A obra e a vida profissional de Tom Zé podem ser vistas como uma crítica muda a essa adequação em que nós (os outros tropicalistas) estamos”¹⁰⁷. Outro exemplo dessa espécie de *mea culpa* de Caetano Veloso (ou desse ir contra si mesmo) ocorreu em 2001, quando, ao saber que os integrantes da banda Nação Zumbi não gostavam de sua música, o artista reagiu com uma atitude marcadamente tropicalista: “se é para fazer *aquilo*, então acho bom que não gostem do meu som” [grifo nosso]¹⁰⁸ – o *aquilo* aparece na frase em tom de admiração pelo trabalho da banda pernambucana, desde sua formação com Chico Science. Em tempos mais atuais, esse ressentimento das novas gerações parece ter se amainado, e Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, em seus trabalhos mais recentes, vão ter seus espíritos de renovação alimentados por jovens músicos, que também se nutrem do legado dos tropicalistas, mas sem aquele sentimento de dívida da “geração nascida/não nascida em 1968” de que trata Pedro Alexandre Sanches. O diálogo parece se dar hoje em um nível mais horizontal, isto é, o que os tropicalistas têm a oferecer às novas gerações e o que estas têm a oferecer a eles.

Ademais, não podemos perder de vista que um processo, paralelo ao desenvolvimento da MPB, aconteceu no Brasil, qual seja, o florescimento de manifestações populares de massa no âmbito do mercado musical, como é o caso do axé music na Bahia, do *funk* carioca e do tecnobrega no Pará – todos híbridos musicais, resultantes de reelaborações e montagens de sons, que representam a constituição de novas identidades sociais localizadas naquilo que podemos chamar de popular urbano. Essas manifestações estão distantes do que se chama de MPB e são consideradas, em grande medida, “lixo musical” ou “música de mercado”. Porém, em contraposição a esse pensamento, ao longo das décadas de 1980 e de 1990 e dos anos 2000, percebe-se nos tropicalistas “uma postura eclética e ecumênica em relação à música popular, experimentando e comentando os novos sons e tendências à medida que eles se desenvolvem”¹⁰⁹. Ademais, apesar de continuar conservando uma marca seletiva e elitista, a própria MPB sofreu um abalo, a partir do legado tropicalista, quando passou a assimilar, nos anos que se seguiram, gêneros internacionais como o *rock*, o *reggae* e o *rap*.

¹⁰⁷ VELOSO, Caetano apud FARIA, Antonio Carlos de. Filme divide “filhos do tropicalismo”, 2000.

¹⁰⁸ VELOSO, Caetano apud DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura, 2007, p. 78.

¹⁰⁹ DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura, 2007, p. 77.

Podemos dizer que a Tropicália vem sendo atualizada, desde o final do século XX, por meio de uma série de eventos e trabalhos de caráter artístico e crítico. Em 1993, Gilberto Gil e Caetano Veloso lançam o disco *Tropicália 2*, que funciona tanto como uma comemoração dos 26 anos do movimento, como uma reavaliação do momento sociopolítico-cultural do Brasil, através da canção. Em prefácio para o livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Luiz Tatit observa como o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* introduziu a estratégia de fratura do país, em um momento em que ele se encontrava enrijecido por maniqueísmos e por uma ordem nítida e definida. Diferentemente desse primeiro disco, no *Tropicália 2* encontramos uma proposta de sutura do país, que, apesar de democrático, heterogêneo e avançado, não foi capaz de equacionar seus problemas sociais e de conciliar suas diferenças num projeto de alcance internacional. Segundo Tatit, esse disco responderia, portanto, a esse estado de desagregação do Brasil¹¹⁰.

Em continuidade a esse processo de releitura da Tropicália, em 1997, Caetano Veloso publica o livro *Verdade Tropical*, no qual também se nota uma mudança na interpretação da Tropicália, pois o sentimento de desencanto característico da década de 1960 dá lugar a uma visão mais otimista do país. Além disso, com seu livro, o músico canoniza a sua interpretação do movimento tropicalista. Em 1999, Tom Zé, já reconhecido nos Estados Unidos por causa de David Byrne, faz uma turnê por este país. Nos anos 2000, nota-se, também, a sobrevivência da Tropicália nos seguintes acontecimentos: em 2003, Gilberto Gil se torna Ministro da Cultura; em 2006, a exposição *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira* é realizada em organização conjunta do Museu de Arte Contemporânea de Chicago (EUA), do Museu de Arte do Bronx, de Nova York, e do Gabinete de Cultura de São Paulo; no ano de 2012, são lançados dois documentários sobre o movimento – *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!* e *Tropicália –*; ainda em 2012, Tom Zé lança o disco *Tropicália lixo lógico* e Roberto Schwarz publica o ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, responsável por desencadear uma nova polêmica entre Caetano Veloso e o crítico; dentre outros acontecimentos não listados aqui. Abordaremos, no próximo tópico, as atualizações dessa manifestação artística e cultural brasileira no campo da política – mais especificamente durante o Ministério da Cultura de Gilberto Gil –, e a partir de sua relação com a antropofagia, atualmente relida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

¹¹⁰ TATIT, Luiz. Prefácio. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 11-12.

A Tropicália no poder

Uma das leituras contemporâneas sobre a Tropicália encontra sua primeira formulação no texto “Políticas da Tropicália”, de autoria do antropólogo Hermano Vianna. Nesse texto, presente no catálogo *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, Vianna trata da chegada de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura e de seus desdobramentos, durante o governo do presidente Luiz Inácio da Silva, mais conhecido como Lula. Inicialmente, o antropólogo destaca o fato de ter havido um movimento de resistência, sobretudo de setores da esquerda, diante da notícia de que Gilberto Gil seria o ministro da Cultura do governo Lula a partir de 2003, quando, pela primeira vez, o Partido dos Trabalhadores (PT) assumiria o posto mais alto do Poder Executivo, conquistado nas eleições presidenciais de 2002. Perante o movimento anti-Gil, o músico passaria, naquele momento, a afirmar a sua visão política em relação à cultura brasileira frente à esquerda ortodoxa através do resgate de sua identidade tropicalista, como percebemos na seguinte frase, emitida em dezembro de 2002: “O povo sabe que está indo pra lá um tropicalista”¹¹¹. Percebendo essa recuperação da identidade tropicalista na postura pública do artista, que em momentos recentes de sua carreira não tinha sido solicitada, Hermano Vianna afirma:

com a chegada de Lula ao poder, e com o convite para o ministério, era como se toda a questão tropicalista ganhasse vida nova (além de ficar enriquecida com a posição distanciada, quando não publicamente crítica, que Caetano Veloso tem mantido diante do governo Lula e do ministério de Gil).¹¹²

Cabe, então, perguntar: que vida nova a questão tropicalista passa a ganhar com o Ministério de Gilberto Gil? Em seu artigo “O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada”, Idelber Avelar, professor de literatura da Universidade Tulane (EUA), estabelece uma cronologia de quatro fases da relação entre a esquerda e as políticas culturais no Brasil. De acordo com Avelar, a primeira fase se situa na década de 1960, momento no qual “a esquerda partidária e os movimentos sociais organizam um primeiro projeto orgânico para a cultura brasileira com o CPC da UNE”¹¹³. Os Centros Populares de Cultura (CPCs) foram responsáveis por introduzir a produção cultural nas lutas pela transformação da sociedade brasileira e pelo desenvolvimento da visão nacional-popular. Os

¹¹¹ GIL, Gilberto. Isto é Gil, 2002, p. E7.

¹¹² VIANNA, Hermano. Políticas da tropicália, 2007, p. 131.

¹¹³ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

cepecistas foram os primeiros a perceber a contradição intrínseca à produção cultural de esquerda, que, com o objetivo de falar para o proletariado, obtinha, em grande medida, apenas a recepção da classe média burguesa do país. Os membros do CPC, sob a égide do conceito nacional-popular, compreendiam a cultura brasileira a partir da “divisão entre arte e cultura ‘autenticamente’ populares e aquelas que seriam meros reflexos de uma cultura importada e inautêntica”¹¹⁴. Considerava-se, portanto, somente a arte nacional que fosse genuinamente popular, deixando-se de atentar para o fato de que as fronteiras entre arte erudita, cultura de massas e cultura popular eram mais fluidas do que se julgava. Avelar reporta-se, então, ao importante embate cultural, ocorrido no final da década de 1960, entre o “trovadorismo acústico de protesto à la Geraldo Vandré (privilegiado pelo CPC como arte autêntica)” e o “tropicalismo de Caetano e Gil”, com o objetivo de demonstrar a derrota da concepção de cultura nacional-popular, anacronizada naquele momento pelo tropicalismo.

O modelo escolhido por Idelber Avelar como emblema da segunda fase, fixada ao longo da década de 1970, será a Embrafilme. Como vimos anteriormente, após a estratégia da censura, o regime militar passa a utilizar a cooptação e o controle sobre a produção cultural como estratégia no âmbito das políticas culturais. Em um momento de crise econômica e do “despertar da sociedade civil” contra o regime, a ditadura passava a cooptar figuras da oposição, em instituições como a Empresa Brasileira de Filmes, capazes de mobilizar a opinião pública a seu favor. Ao absorver elementos do discurso nacionalista de esquerda, o governo militar constitui sua própria política cultural, que terá como palavras de ordem a fórmula “Cultura para o povo”. Diante desse quadro, a esquerda, com uma política cultural restrita a um modelo de mecenato estatal, passa a ocupar os espaços possíveis no regime de direita, “pagando, no processo, o preço de ter que coincidir com a ditadura numa visão nacionalista estreita”¹¹⁵. A esquerda só vai conseguir compor uma outra relação com o Estado, fora do mecenato, através de um recurso extremamente mercadológico, a Lei Rouanet.

Segundo Avelar, nos anos 1990, período marcado pela redemocratização do País, inaugura-se, com a promulgação da Lei Rouanet, a terceira fase de relação entre as políticas culturais e a esquerda no Brasil. A Lei Rouanet desloca o financiamento da cultura para a parceria entre estado e capital privado, por meio do atrativo da isenção fiscal para as empresas parceiras. Apesar de esta lei oferecer uma alternativa para o mecenato estatal, ela “se mantém presa a um modelo que, na prática, permite ao capital privado fazer propaganda de si mesmo

¹¹⁴ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

¹¹⁵ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

com dinheiro público”¹¹⁶. Ou seja, só faz sentido para uma empresa privada investir na cultura se isto for também um investimento em sua imagem; disto decorre o fato de as empresas privilegiarem o financiamento de iniciativas que já têm garantias no mercado, reforçando, assim, a submissão da cultura à lógica do mercado. De acordo com Avelar:

No período da Lei Rouanet, reforçam-se os laços entre a chamada “classe artística” e o PT—entendendo-se a expressão “classe artística” no sentido em que a entende a atual ministra [Ana de Hollanda], ou seja, os grandes nomes da indústria cinematográfico-teatral-fonográfica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Essa aproximação é importante, porque ajuda a entender a articulação que levou a uma opção de não-continuidade entre os Ministérios da Cultura de Lula e de Dilma. Nessa articulação, cumpriu papel central um dos representantes históricos da “classe artística” no PT, o ator Antônio Grassi.¹¹⁷

Escrito em 2011, em um momento de mudança da Presidência da República e, conseqüentemente, de troca de gestão do Ministério da Cultura, o texto de Idelber Avelar contém uma crítica dura à não-continuidade entre a gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira e a da ministra Ana de Hollanda, que, reforçando a hegemonia de determinada “classe artística” situada no eixo Rio-São Paulo, ameaçava, segundo o autor, o horizonte promissor inaugurado pelos ex-ministros. Logo, a quarta fase apontada pelo autor situa-se entre os anos 2003 e 2010, durante a gestão do presidente Lula e de seus ministros da cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira, responsáveis por promover uma ruptura com as concepções anteriores de cultura e de política cultural da esquerda brasileira. O MinC Gil/Juca compreendeu a impossibilidade de se pensar em uma política cultural de esquerda sem levar em conta o diálogo entre as produções culturais e as novas tecnologias, sem demonizá-las. Além disso, os ministros entenderam não ser função dos agentes políticos definir o que seria a cultura “autenticamente” brasileira e o que não o seria, rompendo com o “dirigismo tradicional da esquerda”. Portanto, conforme afirma Avelar, o MinC Gil/Juca, “ao invés de trabalhar com a ideia de ‘levar’ cultura à sociedade, estabelece, com o projeto dos Pontos de Cultura, uma concepção nova e revolucionária: a cultura já está sendo produzida pelos sujeitos sociais”. O papel dos agentes políticos seria, então, através da criação de redes de interlocução, possibilitar a produção e a circulação da cultura. Os ministros propõem, ainda, a revisão da lei dos direitos autorais, indo de encontro aos “interesses do lobby das patentes e da propriedade intelectual”. Diante de todos esses deslocamentos realizados no MinC Gil/Juca, o autor considera que este foi “o primeiro ministério da cultura do país que incorporou as lições do tropicalismo”, inaugurando

¹¹⁶ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

¹¹⁷ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

um novo paradigma nas relações entre a esquerda e as políticas culturais, apesar dos erros e das limitações ocorridas. Outro mérito da gestão Gil/Juca, apontado pelo autor, foi o diálogo estabelecido com a sociedade civil através de fóruns, consultas públicas, congressos e encontros, que geraram um movimento vivo e crítico em torno das políticas culturais¹¹⁸.

Considerando o que apresentamos até aqui, podemos afirmar que a visão tropicalista da cultura parece ter chegado ao âmbito do Estado, a partir do Ministério da Cultura de Gilberto Gil. Ou, como corrobora José Miguel Wisnik: “Em que medida Gilberto Gil como ministro da cultura é o tropicalismo no poder cultural? Em grande medida acho que sim”¹¹⁹. Notamos, também, que, apesar de passarem-se décadas do momento da eclosão do movimento tropicalista até a indicação do músico para o MinC, alguns aspectos do pensamento da esquerda brasileira sobre a cultura parecem não ter se modificado. Segundo Hermano Vianna, o convite de Lula para que o artista se tornasse o ministro da cultura de seu governo reacende o antigo conflito entre o pensamento tropicalista e o pensamento de esquerda no Brasil vinculado a um nacionalismo estrito e a uma concepção adorniana que rejeita os produtos da indústria cultural e do mercado – opção de alguns intelectuais e militantes petistas. Diante disso, acreditamos ser proveitoso expor, em linhas gerais e a partir da leitura do teórico Jesús Martín-Barbero, o pensamento frankfurtiano sobre a cultura de massas, tradição teórica sobre o tema que teve maior penetração e continuidade na América Latina. Apresentaremos, também, o pensamento de Walter Benjamin, dissidência no interior da Escola de Frankfurt, que contribuiu para que a reflexão crítica latino-americana compreendesse a realidade social e cultural local para além de uma sistematização dialética.

Em 1947, no texto “Dialética da ilustração”, Horkheimer e Adorno formulam o conceito de *Indústria Cultural*, desenvolvido em um contexto tanto de democracia de massas na América do Norte quanto de nazismo na Alemanha. De acordo com Jesús Martín-Barbero, nesse texto, os filósofos buscavam pensar a dialética histórica a partir da razão ilustrada, articulando totalitarismo político e massificação cultural como sendo constituídos por uma mesma dinâmica. Primeiramente, argumenta-se que, contrariamente à ideia de “caos cultural”, existiria *um sistema* regulador dessa aparente dispersão. A concretização da unidade do sistema se realizaria na assimilação de toda obra ao esquema esboçado por esse sistema e, também, na atrofiação da atividade do espectador. Em segundo lugar, Adorno e Horkheimer argumentavam que a cultura estaria sendo degradada e transformada em uma indústria de

¹¹⁸ AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011.

¹¹⁹ FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

diversão, tornando “suportável uma vida inumana” e banalizando o sofrimento com a “morte do trágico”, ou seja, “da capacidade de estremecimento e rebelião”¹²⁰. A “dessublimação da arte” seria outra face da degradação da cultura, já que, incorporada ao mercado como um bem cultural, a arte se reduziria a uma fórmula identificada e repetida pela indústria cultural, além de ser introduzida na vida como mais um objeto. Diante das reflexões de Adorno sobre a indústria cultural, continuadas em outros estudos, Martín-Barbero afirma

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas também que o identifica com seu conceito: um “conceito unitário” que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade.

Conforme o autor, ao negar qualquer convergência ou reconciliação estética, Adorno entende o estranhamento como condição básica para a autonomia da arte, concluindo que só sua absoluta negatividade pode expressar aquilo que é inexpressável – a utopia. Para compreender o conceito de arte adorniano, Martín-Barbero destrincha a distinção contemporânea entre arte e pastiche: enquanto aquela desafiaria a massa, sua função seria a comoção (“instante em que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética”) e sua tarefa seria distanciar-se e permanecer íntegra, não participando da comunicação; o pastiche, pelo contrário, seria uma “mistura de sentimento e vulgaridade, esse elemento plebeu que a verdadeira arte abomina”, pois sua forma consistiria na exploração da emoção, se dedicando a excitar a massa mediante a ativação de suas vivências. Nesse sentido, o compromisso com o pastiche, com o *kitsch* e com a moda seria uma traição em relação a essa arte verdadeira¹²¹. Ao apresentar essas distinções, o autor critica enfaticamente essa concepção de arte:

Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação do simbólico.¹²²

¹²⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 75.

¹²¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 78-79.

¹²² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 79.

Após sua abordagem sobre o pensamento de Adorno, Martín-Barbero traz sua leitura sobre Walter Benjamin, que, segundo ele, compreende a experiência e a técnica como mediadoras entre as massas e a cultura. O autor começa destacando a diferença de Benjamin em relação à Escola de Frankfurt, apesar da convergência de temáticas. A primeira ruptura deste filósofo com a tradição frankfurtiana se encontra no fato de que ele não parte de um lugar fixo em suas investigações, mas sim toma a realidade como algo descontínuo, cuja costura seria realizada pela história. A partir dessa dissolução do centro como método, podemos entender o interesse do filósofo e crítico de arte pelas margens, em seus estudos – seja por Baudelaire ou pelos relatos, pela fotografia ou pelas artes menores. Ademais, se “para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável”, para Benjamin “*pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica*”. O filósofo entende que, para compreender o que se passa culturalmente com as massas, deve-se levar em conta a sua experiência, pois se na cultura “cultura” a chave está na obra, para as massas “a chave se acha na percepção e no uso”¹²³. Segundo Martín-Barbero, Benjamin se propõe a pensar

as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas e nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo na marginal, na maldita. E isso é o que era intolerável para a dialética. Uma coisa é passar lógica, dedutivamente, de um elemento a outro elucidando as conexões. E outra, descobrir parentescos, “obscuras relações” entre a refinada escritura de Baudelaire e as expressões da multidão urbana, e destas com a figura da montagem cinematográfica (...).¹²⁴

Ao trazer o célebre texto de Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o autor destaca como este foi mal lido, sendo convertido ou como uma ode ao progresso tecnológico no âmbito da comunicação ou como a morte da arte, em detrimento da morte da aura. Para Martín-Barbero, mais do que tratar de arte ou de técnica, o texto é uma tentativa de compreender as transformações na experiência e não só na estética, ocasionadas pelas novas aspirações das massas e pelas novas tecnologias de reprodução. A mudança que importa para Benjamin é a nova sensibilidade das massas – a da aproximação. Se essa aproximação é lida por Adorno como signo funesto, para Benjamin, é lida como signo de uma longa transformação social, pois “a morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens,

¹²³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 80.

¹²⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 81.

qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las”¹²⁵. Porém, enfatiza o autor, não há em Benjamin um otimismo tecnológico, pautado em uma crença no progresso, mas sim uma leitura das tecnologias que aponta para “a abolição das separações e dos privilégios”¹²⁶. Opondo-se drasticamente a Adorno, Benjamin enxerga na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte, ao observar que a distração destas em relação à arte e à cultura se opõe ao recolhimento burguês; que o espectador de cinema se torna um especialista, que agrega tanto atividade crítica quanto prazer artístico; que, ao invés de uma recepção centrada no eu, a nova forma de recepção é coletiva; além disso, que é como multidão que a massa exerce seu direito à cidade. Ao tratar do olhar do filósofo sobre essa nova experiência social, o autor afirma: “era preciso sem dúvida uma sensibilidade bem despreendida do etnocentrismo de classe para afirmar a massa como motriz de um novo modo ‘positivo’ de percepção, cujos dispositivos estariam na dispersão, na imagem múltipla e na montagem”¹²⁷. Entendendo que a massa não seria somente uma “aglomeração abstrata”, mas também “multidão viva”, compreendendo essa nova experiência social não apenas como obscurecimento, mas também considerando sua capacidade crítica e criativa, Benjamin instaurou uma rasura no pensamento frankfurtiano, possibilitando reflexões sobre as relações da massa com o popular, que lhe permitiu ser pioneiro no desbloqueio da análise e da intervenção sobre a indústria cultural. De acordo com Barbero,

convencidos de que a onipotência do capital não teria limites, e cegos para as contradições que vinham das lutas operárias e da resistência-criatividade das classes populares, os críticos e censores de Benjamin não podem ver nas tecnologias dos meios de comunicação mais que o instrumento fatal de uma alienação totalitária.¹²⁸

Após essa diferenciação entre a tradição teórica de Frankfurt, centrada em Adorno, e as reflexões propostas por Walter Benjamin, parece-nos que a forma tropicalista de pensar a cultura de massas se aproxima do pensamento benjaminiano e se afasta, radicalmente, do pensamento adorniano. Na década de 1960, os músicos empenhados na música de protesto esquivaram-se dos desafios propostos pela indústria cultural e refugiaram-se nas formas cultivadas pelo “povo”, lidas à época como “folclore”, acreditando que este pudesse conservar sua suposta “pureza”, mesmo sendo comercializado pelo mercado musical e veiculado na televisão com os festivais. Contrapondo-se a essa atitude, os tropicalistas percebem a impossibilidade de sustentação de formas culturais “puras” dentro do mercado capitalista, que

¹²⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 82.

¹²⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 83.

¹²⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 84.

¹²⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 86-87.

desenvolve rapidamente os meios técnicos. Além disso, não lhes parecia “possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos”¹²⁹. Em seu texto “O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural”¹³⁰, Jerônimo Teixeira observa, ainda, a percepção de Caetano Veloso para o fato de que, também, não interessa aos agentes do “folclore” a preservação de sua “pureza”. O autor conta a anedota do acarajé, presente no livro *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, para demonstrar o pensamento do músico sobre essa questão. Em entrevista à revista *Bondinho*, em 1972, o artista comentava sobre um dos efeitos da “turistização” em Salvador: o acarajé, que antes era feito com feijão fradinho descascado e ralado em uma pedra especial de origem africana, estava sendo substituído por outro maior e menos requintado, utilizando-se não mais a pedra como instrumento para ralar o feijão, mas sim o liquidificador. Apesar de sua saudade em relação ao acarajé tradicional, Caetano Veloso afirma: “você não pode exigir que aquelas pessoas passem o dia inteiro para fazer cinco acarajés e morrer de fome, só porque é mais bonito e culturalmente mais puro”¹³¹. Na mesma entrevista, o músico fala do carnaval baiano e a sua diferença em relação ao carnaval do Rio de Janeiro e de Recife, problematizando, ainda, a questão da “folclorização”:

Quero dizer o seguinte: que a forma do trio elétrico, que veio dos anos 40 até hoje, criou um estilo de brincar na rua, criou um estilo de marcha de carnaval. E impediu que o carnaval da Bahia se tornasse essa coisa triste que é o carnaval do Rio, essa coisa ainda bonita, mas melancólica: exatamente a conservação de uma expressão do passado; o carnaval do Rio, que você pode até pagar pra ver – mas que as pessoas de hoje não vivem hoje, entende? E o trio elétrico na Bahia solucionou esse problema saudavelmente. (...) No Recife, onde o carnaval é tradicionalmente uma coisa maravilhosa, também está havendo folclorização e eu temo que o próprio fato de eu estar dando tanta importância ao carnaval da Bahia [o] prejudique, turistizando demais o carnaval baiano. Mas a gente não pode fazer tudo, nenhum de nós é o salvador do mundo.¹³²

Voltemos, então, para o Ministério da Cultura de Gilberto Gil, para continuarmos compreendendo o que significa dizer que a Tropicália chegou ao poder cultural. Em seu discurso na solenidade de transmissão do cargo, o músico delineia a perspectiva de cultura que conduzirá o seu trabalho no Ministério. Para ele, uma das tarefas principais do MinC seria dissolver a distância entre esse órgão representativo e o cotidiano dos brasileiros, através de políticas culturais que levem em conta tanto as necessidades internas do País, quanto a

¹²⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 141.

¹³⁰ TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural. In: FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

¹³¹ VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*, s/data, p. 92.

¹³² VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*, s/data, p. 91-92.

procura de uma nova inserção do Brasil no mundo. O ministro explica, ainda em seu discurso, qual o seu entendimento da noção de “cultura”, que, podemos dizer, também esteve na base da constituição da Tropicália, enquanto manifestação cultural:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa - é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” – o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos.¹³³

Nesse sentido, de acordo com Gilberto Gil, as ações do MinC deveriam ser entendidas como “exercícios de antropologia aplicada”, revelando os aspectos e os signos, tanto do passado como do presente, que compuseram e compõem a identidade do Brasil. Porém, como já abordamos anteriormente, não caberia ao Estado fazer cultura – o que rompe com certo “dirigismo tradicional da esquerda” –, mas, antes, criar condições para que todos tenham acesso aos bens simbólicos. Caberia ao Estado fazer cultura apenas em um sentido específico, isto é, partindo-se do entendimento de que “formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura”, já que as políticas culturais de um País não podem deixar de expressar os aspectos característicos da cultura de seu povo. Ainda, conforme o ministro, seria preciso intervir, não para seguir a cartilha do “modelo estatizante”, mas, sim, para “examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte”. A função do MinC seria, portanto, “fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país”¹³⁴, levando em conta a “dialética permanente entre a

¹³³ GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, 2003.

¹³⁴ Essa concepção de política cultural já tinha sido desenvolvida por Gilberto Gil, quando em 1987, ele preside a Fundação Gregório de Matos – espécie de Secretaria Municipal da Cultura de Salvador. No livro *O poético e o político*, escrito pelo músico-gestor e pelo antropólogo Antonio Risério, eles descrevem o projeto chamado “Boca de Brasa”, que se configurava por levar uma infraestrutura móvel de palco para a realização de espetáculos nas periferias de Salvador. Além disso, a programação desse projeto era definida e realizada em parceria com os artistas e cidadãos locais. Essa ação pode ser entendida como sendo precursora dos Pontos de

tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta”¹³⁵.

Gilberto Gil enfatiza, ainda, seu entendimento do Brasil como “emissor de mensagens novas, no contexto da globalização”, destacando que, para isso, o país “não pode continuar sendo sinônimo de uma aventura generosa, mas sempre interrompida”. Dessa maneira, seria imperativo completarmos a construção da nação, incorporando, de fato, os seus segmentos excluídos e, dessa forma, reduzindo as desigualdades sociais. Para o músico-gestor, se não cumprirmos essa etapa, “não teremos como recuperar a nossa dignidade interna, nem como nos afirmar plenamente no mundo”. Gilberto Gil ressalta, em seu discurso, o interesse do olhar internacional tanto para a multiplicidade cultural brasileira – um dos traços identitários mais capturáveis do Brasil –, como para a biodiversidade do País, encontrada na Amazônia. Destaca-se, também, o nosso convívio com a diferença e a nossa “cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa”. O ministro destaca, então, a necessária relação entre o Ministério da Cultura e o Ministério das Relações Internacionais, na citação abaixo:

Juntamente com o Ministério das Relações Exteriores, temos de pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo. Temos de nos posicionar estrategicamente no campo magnético do Governo Lula, com a sua ênfase na afirmação soberana do Brasil no cenário internacional. E sobretudo temos de saber que recado o Brasil – enquanto exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente – deve dar ao mundo, num momento em que discursos ferozes e estandartes bélicos se ouçam planetariamente. Sabemos que as guerras são movidas, quase sempre, por interesses econômicos. Mas não só. Elas se desenham, também, nas esferas da intolerância e do fanatismo. E, aqui, o Brasil tem lições a dar - apesar do que querem dizer certos representantes de instituições internacionais e seus porta-vozes internos que, a fim de tentar expiar suas culpas raciais, esforçam-se para nos enquadrar numa moldura de hipocrisia e discórdia, compondo de nossa gente um retrato interessado e interesseiro, capaz de convencer apenas a eles mesmos. Sim: o Brasil tem lições a dar, no campo da paz e em outros, com as suas disposições permanentemente sincréticas e transculturativas. E não vamos abrir mão disso.¹³⁶

Em seu livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, a ensaísta e professora de Teoria da Literatura Cássia Lopes afirma como a noção de cultura trazida pelo músico-gestor “permite refletir sobre o exercício epistemológico dominante que silenciou tantas vozes e muitos ritmos, para desqualificar, ou mesmo negar, diferentes formas artísticas e culturais no

Cultura. No livro, encontramos a seguinte descrição: “O que temos feito é isso: estimular a expressão e a organização da produção comunitária, propiciando trocas de experiências culturais entre as diversas microcomunidades de Salvador, ao tempo em que, graças ao caráter móvel e múltiplo do trabalho, e de sua repercussão junto à população, vamos diagnosticando e cadastrando fenômenos e tendências, num mapeamento da realidade em que se encontram as nossas manifestações de cultura. Uma espécie de *do-in*: massagem no corpo cultural da cidade” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 241).

¹³⁵ Todas as citações desse parágrafo foram retidas de GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, 2003.

¹³⁶ GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, 2003.

Brasil e em várias partes do mapa mundial”¹³⁷. Segundo a autora, podemos entrever no discurso de Gilberto Gil um esgotamento do modelo epistemológico norte-eurocêntrico, cuja prática principal se deu em torno da ocultação das diferenças. A partir dessa percepção, Lopes empreende uma aproximação entre a discussão apresentada pelo músico em seu discurso e a “sociologia das ausências”, de Boaventura de Sousa Santos. De acordo com Cássia Lopes, o autor delimita cinco lógicas produtoras de ausências. A primeira delas, descrita, também, por Gilberto Gil, em seu discurso, se trata da “monocultura do saber”, que consiste em invalidar e negar outros modos de conhecimento, por meio de um discurso acadêmico e científico, rejeitando-se, assim, a multiplicidade de experiências e de expressões artísticas, políticas e culturais de diferentes camadas sociais e países. A segunda lógica complementa a primeira e consiste na “monocultura do tempo linear”, que, definida pela racionalidade ocidental, permanece “distante das lições do corpo barroco” e, “plasmada na ascensão do capitalismo mundial, insiste na permanência do mesmo sentido no modo de interpretar o tempo”¹³⁸. A partir desse paradigma, continua-se a sustentar o progresso e a modernização como modelo de desenvolvimento, considerando-se o passado/a tradição como sintoma de atraso. Conforme Lopes, o músico-gestor também empreende um questionamento desse olhar teleológico e linear sobre o tempo em algumas de suas canções, por exemplo, “Tempo Rei”, “Era Nova” e “Nunca é demais”. A terceira lógica produtora de ausências é “a da classificação social e a sua prática comum de naturalizar as diferenças”, que demarcam superioridade de um tipo de ator social sobre todos os demais. Essa lógica exige uma reavaliação sobre como se edificam os saberes e um questionamento do ensino das histórias sobre os países e as culturas, que operam a exclusão dos atores sociais considerados inferiores¹³⁹. A quarta lógica consiste em uma valorização do universal e do global, em detrimento do local. Nesse sentido, o Sul emerge como metáfora “para pensar outros saberes, e para deslocar a forma de estratificação social, baseada em um modo de ser e estar universalizado”; e, contrapondo-se aos saberes produzidos no Sul, o Norte se configura sedimentado no discurso hegemônico e universal, que atua “desertificando o local” e “negando as diferenças culturais”, em grande medida, reduzidas ao “signo do folclore” ou do “exótico”¹⁴⁰. Finalmente, a quinta lógica é a da produtividade, cuja formatação da cidadania estaria submetida ao consumo, isto é, um sujeito só é considerado cidadão se for produtivo. Tendo em vista a apresentação dessas lógicas produtoras de ausências, podemos inferir como a noção de cultura defendida por Gilberto Gil propõe o

¹³⁷ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 207.

¹³⁸ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 209.

¹³⁹ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 214.

¹⁴⁰ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 215.

combate destas. Cássia Lopes propõe, então, uma significação do “do-in antropológico”, esse vocabulário que remete tanto ao corpo, quanto à medicina não ocidental¹⁴¹:

Massagear os pontos vitais do corpo cultural significa uma prática de produção de existências, de restituição de histórias antes negadas pelo totalitarismo da razão etnocêntrica. O “do-in antropológico” de Gilberto Gil atinge pontos de uma autonomia social e política, toca nas marcas da pele, sem denegar as cicatrizes e as fissuras presentes na história do Brasil, no aqui e no agora.¹⁴²

É possível, ainda, aproximar a noção de cultura, trazida por Gilberto Gil, da noção de antropologia perspectiva e antropofágica, proposta por Eduardo Viveiros de Castro, que fez emergir novamente o tema da antropofagia, na atualidade, e, por conseguinte, as ideias de Oswald de Andrade. Ao trazer para o saber antropológico a reflexão sobre o “perspectivismo ameríndio”, Viveiros de Castro objetiva “pôr em xeque a supremacia do pensamento ocidental-moderno fazendo-o experimentar outras ontologias, outras epistemologias e também outras tecnologias”¹⁴³. Em seus estudos sobre os tupinambá do século XVI, Viveiros de Castro afirma a importância da alteridade para os povos tupi e sua consciência de uma “incompletude ontológica essencial” da humanidade. Para superar essa incompletude, era necessário absorver o outro e, assim, alterar-se, por isso a importância do canibalismo para essas sociedades. Sendo, portanto, mais do que mera refeição cerimonial, a antropofagia “trata-se de uma metafísica que imputa um valor primordial à alteridade e, mais do que isso, que permite comutações de ponto de vista, entre eu e o inimigo, entre o humano e o não-humano”¹⁴⁴. Diante da percepção de que essa concepção antropofágica não seria exclusiva dos povos tupi-guarani, mas englobaria os povos ameríndios, o antropólogo compõe o que ele denomina de perspectivismo ameríndio – conceito antropológico extraído de um conceito indígena, sendo, portanto, “a antropologia indígena por excelência”. Renato Sztutman define essa cosmovisão da seguinte maneira:

Antropologia baseada na ideia de que, antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, experimentar-mo-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. As ontologias e epistemologias ameríndias incitam-nos, assim, a repensar as nossas próprias ontologias e epistemologias. (...) Se todos os seres podem ser sujeitos, podem ocupar a posição de sujeito, já não é mais possível estabelecer um só mundo objetivo. Em vez de diferentes pontos de vista sobre o mesmo mundo, diferentes mundos para o mesmo ponto de vista.¹⁴⁵

¹⁴¹ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 215.

¹⁴² LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 216.

¹⁴³ SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 9.

¹⁴⁴ SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 14.

¹⁴⁵ SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 14.

Essa antropologia significaria, portanto, “o estabelecimento de uma igualdade epistemológica entre nós e eles”¹⁴⁶, isto é, algo como a “antropologia simétrica”, proposta por Bruno Latour, como afirma Sztutman. A partir desse perspectiva, os nativos e os antropólogos ressurgem em posições de igualdade, sendo possível a todo nativo fabricar teorias sobre si mesmo e sobre o outro, em posições contingentes e intercambiáveis. Nesse sentido, podemos dizer que o Ministério da Cultura proposto por Gilberto Gil e suas ações como um “exercício de antropologia aplicada” estaria mais próximo dessa antropologia simétrica, pensada por Viveiros de Castro e Bruno Latour do que de uma antropologia em termos tradicionais, pois entende que aqueles que produzem cultura sabem o que querem e têm consciência de sua identidade, aqui lida como sempre em movimento, já que se jogam nos fluxos que constituem a sociedade contemporânea, não cabendo ao Ministério assumir o lugar de meio de divulgação da “verdadeira” cultura para esses produtores.

Outro questionamento empreendido pelo antropólogo Viveiros de Castro é o de continuarmos pensando o Brasil como “a tragédia de uma modernização improvável ou, na melhor das hipóteses, uma mestiçagem que muitas vezes rima mulatez com embranquecimento”¹⁴⁷. Foi o descontentamento com as interpretações do País, que fizeram com que o antropólogo fosse buscar um Brasil “menor” e múltiplo, em detrimento do modelo hegemônico e unívoco de Brasil. Em entrevista à *Revista Azougue*, por exemplo, Viveiros de Castro discorre sobre como as reflexões trazidas pela antropofagia de Oswald de Andrade, posteriormente retomadas pelo tropicalismo, recusam um projeto nacional monolítico. Segundo o antropólogo:

A antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê uspiano-marxista sobre as “idéias fora do lugar”. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...¹⁴⁸

No texto “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”, Stuart Hall afirma que as culturas nacionais são uma forma moderna e que o sentimento de identidade e fidelidade, na era pré-moderna, era dirigido à tribo, ao povo, à região, já que ainda não se tinham delimitado as diferenças regionais e étnicas dentro das fronteiras do estado-nação. Esse sentimento de pertencimento e identidade em relação a uma nação passa a ser inerente ao

¹⁴⁶ SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 15.

¹⁴⁷ SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 17.

¹⁴⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista a Pedro Cesarino e Sérgio Cohn, 2007, p. 25.

sujeito moderno, que, sem isso, experimentaria uma sensação de perda subjetiva. As principais fontes de identidade cultural passam a ser, portanto, as culturas nacionais. Segundo o autor, a cultura nacional é um *discurso*, isto é, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”¹⁴⁹. Ao produzir sentidos com os quais nos identificamos, por meio de dispositivos discursivos, as culturas nacionais constroem identidades e afetos profundos.

A definição de nação proposta por Benedict Anderson foi determinante para os estudos sobre a temática da nacionalidade. Para o autor, a nação “é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”¹⁵⁰. Destrinchando a afirmativa de Anderson, podemos considerar que a nação é *imaginada* pela impossibilidade de seus compatriotas cultivarem um contato face a face, ou seja, os indivíduos que jamais se conhecerão e que formam e participam da mesma ideia de nação apenas podem se imaginar como um todo. A nação é *limitada* por fronteiras, pois “nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade”¹⁵¹. Além disso, a nação se baseia no conceito de *soberania* que foi formulado durante o Iluminismo e a Revolução Francesa, momento em que se promoveu o questionamento do reino dinástico hierárquico e divinamente constituído e a defesa do Estado livre, republicano e soberano. A nação é, por fim, imaginada como uma *comunidade* “porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal”¹⁵². Diante disso, Anderson considera que as nações devem ser distinguidas pelas formas diferentes como são imaginadas. Cabe, então, questionar como as nações modernas são imaginadas e quais são as estratégias discursivas que as configuram? Stuart Hall elenca os cinco principais elementos utilizados na construção das culturas nacionais e responsáveis por nossa identificação com a nação: 1) “há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular”; 2) “há a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*”; 3) há a *invenção da tradição*; 4) há o *mito fundacional*; e 5) há a ideia de um *povo puro e original*¹⁵³. As culturas nacionais possuem um impulso de unificação que denota o quanto elas são também estruturas de poder, afinal a maioria das nações foram unificadas por meio de processos violentos de conquista e de supressão das diferenças culturais. Para que a união e a identificação simbólica com a

¹⁴⁹ HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas, 2000, p. 50.

¹⁵⁰ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*, 1989, p. 14.

¹⁵¹ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*, 1989, p. 15.

¹⁵² ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*, 1989, p. 16.

¹⁵³ HALL, Stuart. As culturas nacionais como com unidades imaginadas, 2000, p. 52-56.

nação possam ocorrer, é necessário esquecer os começos violentos que se encontram em suas origens. As culturas nacionais se constituem, portanto, como “um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade”¹⁵⁴. Segundo Hall, é através de diferentes formas de poder cultural que as nações são unificadas e conseguem construir pontos de lealdade. Uma dessas formas tem sido imaginar a nação como sendo constituída por “um único povo”, utilizando-se, para isso, dos termos *etnia* – em referência às características culturais partilhadas por um povo – e *raça* – categoria que, sem qualquer validade científica, foi usada por ideologias racistas para hierarquizar e distinguir um povo do outro. Como afirma Hall, “a raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica”¹⁵⁵. Por isso mesmo a noção de raça enquanto categoria biológica passou a ser substituída por categorias culturais, nos últimos anos. O conceito de raça passa a flertar com o conceito de nacionalismo, deixando para trás, mas não sem marcas desastrosas, a ideia grosseira de inferioridade e superioridade biológica para dar lugar a um racismo e uma xenofobia que constroem uma imagem de nação que deve ser etnicamente e racialmente pura. Apesar de toda uma discussão em torno dos termos global e transnacional, vemos atualmente, ainda, a força dessa ideia de nação soberana e protetora de suas fronteiras e da pureza de seu povo, ao reservar um tratamento ríspido a seus imigrantes, mesmo que, em contrapartida, essas mesmas nações incentivem a abertura comercial das nações vizinhas. No entanto, como enfatiza Hall, as nações modernas teimam em recusar essas categorias de pureza forjadas discursivamente, afinal “*as nações modernas são, todas, híbridos culturais*”¹⁵⁶ e possuem sangue essencialmente misto. É, enfim, essa nação moderna que a Tropicália e a antropologia perspectiva e antropofágica querem estilhaçar, para que possamos imaginar um outro Brasil, que ponha em xeque o paradigma ocidental-moderno e que passe a incluir, efetivamente, a diferença.

¹⁵⁴ HALL, Stuart. As culturas nacionais como com unidades imaginadas, 2000, p. 62.

¹⁵⁵ HALL, Stuart. As culturas nacionais como com unidades imaginadas, 2000, p. 63.

¹⁵⁶ HALL, Stuart. As culturas nacionais como com unidades imaginadas, 2000, p. 62.

CAPÍTULO 2

POLÊMICAS TROPICAIS

Roberto Schwarz *versus* Caetano Veloso

Conceito criado por Alain Viala e posteriormente desenvolvido pelo autor Jérôme Meizoz, a *postura* é compreendida como o processo de autocriação do autor, através da difusão de uma “imagem de si”. Nesse sentido, a postura não é entendida simplesmente como um artifício ou uma pose, mas, sim, como uma “maneira singular de ocupar uma posição no campo literário” através de variadas configurações de sua *mise en scène*¹⁵⁷. Para Meizoz, as dimensões retórica (textual) e accional (contextual) estão inseridas no conceito de postura¹⁵⁸. Portanto, para circunscrever a postura de um agente do campo literário é necessário captar a identidade construída por ele em sua obra e a transmitida pela mídia, além das diversas imagens construídas pelos discursos de caráter biográfico produzidos por companheiros, discípulos e intérpretes de sua produção intelectual. Quanto mais a presença midiática se impõe, mais as chances das escolhas posturais serem construídas e bem refletidas, por isso, muitas vezes, o escritores se colocam no espaço midiático através de polêmicas. Apesar disso, o conceito de postura proposto por Meizoz não possui conotação pejorativa, isto é, não é entendido como uma espécie de falseamento, mas sim como a noção de *persona*, designando a máscara, no teatro. Na cena de enunciação no campo literário, o autor não pode se apresentar e se exprimir se não estiver munido de sua *persona*, isto é, de sua postura¹⁵⁹.

Tomando-se como base teórico-metodológica o conceito desenvolvido por Meizoz, pretendemos empreender uma análise da *postura* assumida pelo crítico Roberto Schwarz em relação ao movimento tropicalista e ao seu principal expoente, Caetano Veloso. Há de se enfatizar, ainda, como as entrevistas são utilizadas neste trabalho como fonte para a análise do perfil do crítico. No texto “A entrevista como gesto (auto)biográfico”, Rachel Esteves Lima destaca a importância da entrevista como arquivo no qual o pesquisador se debruça para construir um perfil biográfico do crítico. Segundo a autora, houve um aumento da

¹⁵⁷ MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires – Mises en scène modernes de l’auteur*, 2007, p. 15-16.

¹⁵⁸ MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires – Mises en scène modernes de l’auteur*, 2007, p. 17.

¹⁵⁹ MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires – Mises en scène modernes de l’auteur*, 2007, p. 19.

participação dos críticos acadêmicos em entrevistas veiculadas seja na mídia impressa ou audiovisual,

o que pode ser visto tanto como uma tentativa de aproximação da universidade com os diversos segmentos da sociedade, quanto como uma arriscada incursão dos intelectuais no reino das celebridades, a partir da exposição maciça de suas experiências de caráter biográfico.¹⁶⁰

Essa aproximação da universidade – e dos discursos que se travam dentro de suas fronteiras – com a sociedade através da entrevista possibilita a democratização da cultura e coloca a entrevista no lugar de “instância privilegiada de intervenção do intelectual no campo da cultura”.¹⁶¹ A entrevista, dessa forma, é entendida como o lugar onde o intelectual constrói “sua assinatura, sua imagem, onde se amplifica sua fala, se propagam suas ideias e se assumem posições na arena conflitiva da política e do mercado de bens simbólicos”.¹⁶² Através desse gesto (auto)biográfico que é a entrevista, pretendemos captar as posturas e os posicionamentos do crítico em foco. Em vista disso, não nos parece coincidência que o último livro de Roberto Schwarz, *Martinha versus Lucrécia* (2012), contenha três entrevistas com o crítico – são elas: “Sobre Adorno”, entrevista feita em 2003; “Na periferia do capitalismo”, entrevista de 2004; e “Agregados antigos e modernos”, entrevista realizada em 2007. Ao publicar essas três entrevistas em seu livro, o crítico parece querer se aproximar do leitor, publicizar a sua formação intelectual e seus referenciais teóricos, apresentar posicionamentos sobre questões que lhe são caras, desfazer o que ele considera mal-entendidos sobre sua produção acadêmica, além de discorrer sobre algumas das polêmicas nas quais já se envolveu ao longo de sua carreira. A partir do contato com a entrevista intitulada “Na periferia do capitalismo”, o leitor passa a saber da origem austríaca e judaica de Schwarz; da necessária emigração de sua família para o Brasil em decorrência do nazismo; da morte prematura de seu pai, quando o crítico tinha quinze anos, e da consequente tutoria de seus estudos realizada pelo amigo de seu pai e intelectual germano-brasileiro, Anatol Rosenfeld; de sua formação em ciências sociais na Universidade de São Paulo (USP); de sua participação no primeiro grupo de estudos do Brasil sobre a obra *O Capital*, de Karl Marx, em 1958, junto com outros intelectuais do país – Ruth e Fernando Henrique Cardoso, Octávio Ianni, Fernando Novais, Paul Singer, José Arthur Giannotti, Leôncio Martins Rodrigues, Francisco Weffort, Gabriel Bollaffi, Michael Löwy e Bento Prado Jr. –; de sua relação como aluno e, posteriormente,

¹⁶⁰ LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico, 2011, p. 35.

¹⁶¹ LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico, 2011, p. 37.

¹⁶² LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico, 2011, p. 37.

como colega de trabalho de Antonio Candido; de sua incursão como crítico literário nos suplementos literários dos jornais *Última Hora* e *O Estado de S. Paulo*; de seu mestrado na Universidade de Yale (EUA), na década de 1960; de seu exílio na França, na década de 1970, por conta da repressão política da ditadura; de seu doutorado na Universidade de Paris III, Sorbonne, cujo resultado foi o livro *Ao vencedor, as batatas*, estudo sobre a obra de Machado de Assis; de seu percurso acadêmico e de sua escolha pela crítica dialética como método de leitura da literatura; dentre outros dados biográficos.

Através das entrevistas, notamos, ainda, uma característica marcante do crítico, observada, também, em suas incursões no campo intelectual – qual seja: estamos diante de um polemista. Schwarz parece se espelhar naquele que é um de seus principais referenciais teóricos e que, em sua opinião, desenvolveu uma espécie de marxismo sombrio, o filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno. Ao ser questionado, em entrevista, se Adorno não levaria a um certo imobilismo político, típico do pensador isolado em sua torre de marfim, ao fazer perder a esperança em uma solução revolucionária ou política, o crítico responde:

Adorno é um escritor de mobilidade fora do comum e de grande apetite polêmico. Se há um ensaísta que não se fechou na cultura canonizada foi ele, que escreveu sobre colunas astrológicas, jazz, meia cultura, a degradação do cotidiano pelo capital etc., além de polemizar memoravelmente com Heidegger, Lukács, Sartre, Huxley, Mannheim, Bloch, o movimento estudantil e outros. (...) É uma liberdade e diferenciação do espírito a que não estamos acostumados e que, talvez por irritação, leva muitos à extravagante objeção a uma suposta torre de marfim. Aliás, a existência civil do espírito crítico é um fato político importante, muito raro, possivelmente mais radical do que a filiação partidária. Sem esquecer que Adorno não fez as pazes com o capital.¹⁶³

No Brasil, dois momentos foram marcados por esse gênero de debate acalorado denominado polêmica. O primeiro deles foi dissecado por Roberto Ventura, em seu livro *Estilo tropical*. O autor trata, neste livro, da “geração de 1870”¹⁶⁴, integrada, dentre outros, por Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. De acordo com Ventura, nesse período, a autoafirmação profissional era, em grande medida, exercida na imprensa, através das polêmicas. Como os jornais e as revistas tornaram-se populares entre as classes médias a partir de 1880, os letrados vão buscar nesse espaço a atenção do leitor por meio de polêmicas que “se estabelecem mais por motivações pessoais e por disputas pelo poder intelectual, do

¹⁶³ SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno, 2012, p. 50.

¹⁶⁴ O autor opta pelas aspas para não dar a entender que havia uma unidade de grupo ou uma homogeneidade de pensamento nesse período.

que em razão de possíveis *diferenças* de perspectiva teórica ou ideológica”¹⁶⁵. Segundo Roberto Ventura, o padrão dos confrontos da época pode ser denominado como *reflexivo*, e esse modelo vai se repetir em outros setores da sociedade, nos quais as disputas se dão entre iguais por poder político e não por diferenças ideológicas e de classe social. O leitor se torna o árbitro das querelas, cujas características folhetinesca e seriada faziam com que os debates permanecessem em aberto por anos. Além disso, nas polêmicas da época, tendo como principal polemista Sílvio Romero,

dá-se a convergência entre valores modernos e tradicionais. O discurso evolucionista é empregado como racionalização científica de tais debates, que promoveriam a propagação das “novas idéias” e o aperfeiçoamento cultural pela seleção e depuração das obras e escritores, lançados à luta pela sobrevivência, como as espécies animais na cadeia evolutiva. À argumentação evolucionista, são incorporadas tradições da cultura popular sertaneja, como a linguagem do desafio e o código de honra.¹⁶⁶

Se, por um lado, há uma retomada das tradições dos cantadores e repentistas, por outro, há a inserção dos padrões de argumentação jurídica, com réplicas e tréplicas próprias dos julgamentos nos tribunais. Por conta disso, esses letrados são chamados de bacharéis combatentes. Uma das principais rixas foi desenvolvida pelo bacharel Sílvio Romero, que, em oposição ao grupo fluminense, reunido em torno de Machado de Assis e da Academia Brasileira de Letras, defende a descentralização literária. Porém, segundo Ventura, Romero acaba incorrendo em outro tipo de centralização, ao atribuir à Escola do Recife exagerada responsabilidade nas transformações culturais e políticas a partir de 1870, provendo o apagamento de outros centros de modernização intelectual.

No livro *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind analisa o segundo período marcado pela proliferação de polêmicas no Brasil. Como vimos no capítulo anterior, no momento em que o regime militar estabelece, como terceira estratégia no âmbito da cultura, a cooptação e o controle sobre a produção cultural, começam a emergir cisões internas entre os produtores culturais, os intelectuais e os artistas do país. Diante desse novo contexto em que a censura não é mais o “inimigo comum” e as disputas se estabelecem em prol do auxílio estatal, Süssekind nota que as principais querelas desse período aconteceram em torno da questão nacionalista. Um dos desdobramentos desta questão ocorreu na década de 1970, quando o meio acadêmico ficou dividido entre aqueles que eram a favor e aqueles que eram

¹⁶⁵ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, 1991, p. 146.

¹⁶⁶ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, 1991, p. 143.

contra “a influência crescente do pensamento estruturalista nas ciências sociais e no ensaísmo literário brasileiro”¹⁶⁷. Os que eram contra a vaga estruturalista criticavam o fato de, no meio intelectual brasileiro, teorias vindas de fora do país serem constantemente transformadas em moda. Além disso, segundo os opositores, o estruturalismo promoveria a separação entre pensamento teórico e engajamento político – separação que Flora Süssekind problematiza ao entender a teorização, em um país pouco habituado a esta tarefa, como um gesto político. Nesse sentido, o investimento no estruturalismo era uma tentativa de fortalecimento da tradição teórica no país, para além da linhagem da crítica sociológica, desenvolvida principalmente na USP, em torno de Antonio Candido. Essa tentativa de ultrapassagem da tradição teórica uspiana é desenvolvida, então, no Rio de Janeiro, com a adesão ao estruturalismo, cujo maior divulgador no Brasil foi Luiz Costa Lima e cujo interesse era entender o texto literário em sua autonomia diante de fatores extrínsecos. Levando em conta as reflexões de Costa Lima, Süssekind destaca, então, o ponto nodal da oposição entre “teóricos” e “engajados”: segundo a autora, esta oposição se basearia em um “duelo de personalidades que tentam assim provar competência, sobressair entre seus ‘iguais’ e conquistar uma fatia maior de poder no meio intelectual”, ou seja, as críticas ao estruturalismo seria um “pretexto para o combate à reflexão teórica e a um exercício menos autoritário da crítica”¹⁶⁸.

Nessa conjuntura, Roberto Schwarz escreve, em 1970, um texto bastante ácido, intitulado “19 princípios para a crítica literária”, no qual promove uma caricatura do pensamento crítico do período, situando-se contra os modismos teóricos. Se, por um lado, Schwarz diagnostica, acertadamente, uma espécie de postura crítica que sempre busca teorias novas, desconsiderando as antigas em prol da novidade; por outro, percebe-se, em sua postura, a defesa do lugar da crítica sociológica uspiana frente às teorias nascentes, que inauguram outra linhagem crítica, como o estruturalismo. Estamos diante, portanto, de uma disputa de poder e de espaço no meio intelectual. Dentre os princípios elencados no decorrer da lista de Schwarz, o único que se repete três vezes, de modo bastante irônico, é o seguinte: “Não esqueça: o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana, pelo formalismo russo, pela crítica estética, pela linguística e pela filosofia das formas simbólicas”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 29.

¹⁶⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 34.

¹⁶⁹ SCHWARZ, Roberto. 19 princípios para a crítica literária, 1978, p. 95-96.

Nesse mesmo contexto de regime militar, mais precisamente em 1985, Schwarz se envolve em outra polêmica – dessa vez, com o poeta Augusto de Campos. A disputa foi motivada pela crítica de Schwarz ao poema “Póstudo”, de Campos. Sobre o poema, o crítico afirma, com certa aspereza:

Outros, entre os quais me incluo, verão o poema como enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana.¹⁷⁰

Schwarz complementa a sua análise, considerando o poema uma “alusão vazia”, uma “forma comprometida com a reiteração do lugar-comum”, além de ser “bonito, e banal”¹⁷¹. Ao passo que Campos responde ao crítico, argumentando que o texto deste seria sintomático das limitações enfrentadas pela crítica sociológica quando toma para si a poesia como objeto de análise. Após se debruçar sobre esta polêmica, Sússekind observa como o que estava em jogo na discussão proposta era a disputa pela autoridade entre “o projeto poético-constutivo de vanguarda dos concretos e os recursos de análise de poesia da sociologia da literatura”; era, por fim, a disputa entre “o ensaísta, com seu olhar maliciosamente ‘prosaico’ sobre a vanguarda poética e seus descartes”, e o poeta, que paternaliza seu poema, demonstrando uma espécie de “criticofobia”¹⁷².

Flora Sússekind constata, então, que “um dos motores da vida cultural de um país sob governos autoritários” é a polêmica, pois se “no terreno político o poder se acha monopolizado, trata-se de disputá-lo noutros campos”¹⁷³. Para ampliar o contato com o público e com o Estado, os produtores culturais se utilizavam das polêmicas para poderem “ressaltar a própria personalidade”, aproximando a discussão crítica da linguagem do espetáculo, usada como estratégia pelo regime autoritário brasileiro. Ganhava, portanto, quem empregava uma linguagem de palanque eleitoral e não quem estava interessado no debate. Porém, como afirma a autora, essa “prática autoritária revestida de capa democrática” – a polêmica – não se faz presente apenas em contextos autoritários, como pudemos observar na abordagem das querelas da segunda metade do século XIX, realizada por Roberto Ventura, e como poderemos observar nas polêmicas atuais, que serão abordadas aqui. Sússekind, então, conclui:

¹⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* ensaios, 1987. p. 61.

¹⁷¹ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* ensaios, 1987. p. 61-66.

¹⁷² SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 39-40.

¹⁷³ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 38.

Talvez o que se possa dizer é que a durabilidade do regime militar, marcado pela alternância de momentos de repressão e de cooptação, reatualizou a necessidade das polêmicas como duelos necessários para aproximar a discussão crítica da linguagem do espetáculo tão cara ao autoritarismo brasileiro.¹⁷⁴

Conforme o que foi apresentado, de forma breve, até aqui, podemos dizer que estamos diante de um crítico com “grande apetite polêmico”, não arrefecido em seus 76 anos, ainda mais se o tema em questão for a Tropicália. Quarenta e quatro anos depois de seu ensaio “Cultura e Política, 1964-1969” e dezessete anos depois da publicação do livro *Verdade tropical* (1997), Schwarz se debruça mais uma vez sobre o tema tropicalista, porém colocando agora em foco seu principal protagonista: Caetano Veloso. O ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” faz parte do livro *Martinha versus Lucrecia*, lançado em 2012. A inspiração para o nome do livro foi tirada da crônica “O punhal de Martinha”, de Machado de Assis, na qual o autor, ao confrontar o punhal de Lucrecia (universal) e o punhal de Martinha (local), constata que, diante das desigualdades dos destinos, o punhal de Martinha não se torna clássico. Machado de Assis reivindica, então, um lugar na parcialidade dos tempos para esse punhal, que não é inferior ao de Lucrecia e, a depender do ponto de vista, chega a ser superior, pois sua localidade o faz produzir diferenças estéticas em relação ao punhal de Lucrecia. Tomando como base a crônica de Machado de Assis, Schwarz escreve o primeiro ensaio do livro, “Leituras em competição”, em que trata da recepção da obra do escritor realista no Brasil e no exterior e da tensão dialética entre local e universal, tema sobre o qual se debruça desde seu ensaio “As ideias fora de lugar” (1976).

No ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, Schwarz retoma a discussão iniciada em 1970 e torna mais claro seu posicionamento em relação ao tropicalismo, em um ensaio mais fluido e menos intrincado que o anterior. O crítico começa admitindo, em resposta ao argumento de Caetano Veloso no livro *Verdade tropical*, não ser a pessoa mais indicada para analisar essa autobiografia, já que não é um bom conhecedor de música nem das composições do artista¹⁷⁵. No entanto, Schwarz afirma interessar-se pelo livro como literatura, considerando-o tanto como a autobiografia do artista, quanto como a história do tropicalismo e, também, como uma crônica da geração pós-1964. Ademais, segundo o crítico, o livro é

¹⁷⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985, p. 41.

¹⁷⁵ O músico, em seu livro, ao tratar do ensaio de 1970 do crítico, se diz honrado com o fato de o tropicalismo receber “tanta e tão terna atenção de um pensador naturalmente tão pouco identificado com nossa sensibilidade”, observando que era visível que “ele tinha mais intimidade com o que se fazia em cinema e teatro do que com o que se passava na música popular” (VELOSO, 2008, p. 441).

um excelente romance de ideias, em que as circunstâncias históricas, o debate da época e a figura do biografado, um herói reflexivo e armado intelectualmente, além de estranho, se entrelaçam em profundidade, fazendo ver uma etapa-chave da vida nacional¹⁷⁶.

Em resenha sobre o livro de Schwarz para o jornal *O Estado de S. Paulo*, João Cezar de Castro Rocha considerou o artifício do crítico, ao afirmar seu interesse pelo livro apenas como literatura, um “drible sagaz e desconcertante”, pois este “deseja sugerir que sua leitura apenas leva em consideração o texto, uma vez que se declara pouco familiarizado com a obra do compositor”. Entretanto, “ele revela pleno conhecimento da carreira artística de Caetano, mediado por um viés determinado da circunstância política”¹⁷⁷. Conforme Castro Rocha, Schwarz, através desse drible, se resguarda de qualquer crítica feita a seu ensaio que fuja do âmbito dos recursos de análise literária escolhidos por ele, isto é, a crítica dialética.

Diante da generalidade das questões tratadas por Caetano Veloso, Schwarz entende que estas podem ser discutidas por um leigo em música. Não tratando, portanto, da música e da biografia, propriamente dita do artista, o crítico escolhe um ângulo específico para analisar a obra: sua leitura se limita à consistência interna do livro. E é a ideia de Caetano Veloso como herói representativo da geração pós-golpe que costura essa consistência. Considerando, então, o livro *Verdade Tropical* como uma prosa realista, o crítico afirma que “metade da composição é desígnio do autor e metade são conexões mais ou menos latentes na matéria narrada. Quando há química entre as metades, como ocorre aqui, o conjunto conta algo para além dos fatos”¹⁷⁸. Observamos aqui o procedimento crítico de Schwarz, que se baseia na fórmula do filósofo György Lukács, qual seja: o social na obra está na forma. Em entrevista, o crítico esclarece esse paradigma crítico:

A parte boa da tradição marxista manda acreditar mais na configuração objetiva das obras que nas convicções ou posições políticas dos escritores. Há uma afirmação célebre de Marx, em que ele diz ter aprendido mais com os romances de Balzac do que com a obra dos economistas, isso embora Balzac seja conservador. Mas há sobretudo uma afinidade de fundo na concepção de *forma objetiva*, seja social, seja estética, independente de intenções individuais: conforme o caso, o seu dinamismo interno se realiza não só *contra*, mas também *através* das ilusões dos interessados. O modelo é o ciclo do capital, que se realiza – na expressão de Marx – “atrás das costas” dos participantes, levados à crise contra a sua vontade.¹⁷⁹

¹⁷⁶ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 52.

¹⁷⁷ CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Memórias oblíquas de um intelectual*, 2012.

¹⁷⁸ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 52.

¹⁷⁹ SCHWARZ, Roberto. *Na periferia do capitalismo*, 2012, p. 291-292.

Alicerçado na crítica dialética, o crítico considera que uma obra é capaz de refletir formalmente as contradições da sociedade da qual faz parte, pois sua *forma objetiva* pode exceder e contrariar amplamente as intenções do escritor. No entanto, como enfatiza Schwarz, esse tipo de crítica pressupõe “obras e sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio”, o que se torna mais raro no “momento em que essa ideia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão”. Diante disso e da ideia de que a arte mudou com a entrada maciça do mercado e da mídia na cultura, o crítico arremata: “Talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo...”¹⁸⁰. Como pudemos perceber, o papel do crítico dialético seria, portanto, perceber as contradições sociais presentes na *forma objetiva* da obra e trazê-las à luz, através de suas análises. Rachel Esteves Lima problematiza o lugar do crítico¹⁸¹ dentro dessa perspectiva, na citação abaixo:

No caso do discurso crítico, Schwarz procura criar essa distância através de uma estratégia de desidentificação consigo mesmo e com o leitor, para que possa alcançar uma percepção autônoma do quadro social. Como se vê, o pensamento de Schwarz ainda se atém ao dogma da objetividade crítica e à tradicional idéia romântica de que a verdadeira obra de arte se apresenta como o único reduto no qual o escritor pode exercitar, ainda que inconscientemente, uma subjetividade não corroída pelas forças capitalistas.¹⁸²

Inicialmente, em seu ensaio, Schwarz destaca o lugar singular ocupado por Caetano Veloso (o artista conjuga em si o músico popular e o intelectual de envergadura) e coloca seu livro ao lado de grandes depoimentos artísticos como os de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Pedro Nava. O crítico compara, ainda, o estilo do músico ao de Gilberto Freyre, “substancioso e flexível”, e afirma que a vitalidade da prosa está no gosto pela controvérsia e pela provocação – o que vale também para o ensaio de Schwarz, podemos dizer. A primeira aglutinação de lugares opostos em Caetano se dá quando este encarna a emancipação intelectual da música popular brasileira, já que “puxa a discussão para o patamar desconvenionalizado e autocrítico da arte moderna, sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas”¹⁸³. Ao trazer duas acepções do adjetivo “popular” – a antiga, no contexto brasileiro, ligada ao semianalfabetismo e à exclusão social; e a moderna,

¹⁸⁰ SCHWARZ, Roberto. *Na periferia do capitalismo*, 2012, p. 292.

¹⁸¹ Em nota prévia para o texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago já aponta para a perda da segurança no julgamento do intérprete – segurança que era o privilégio das gerações críticas anteriores –, pelo fato de não podermos mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor-intérprete. O trabalho do crítico seria, então, colocar as ideias no devido lugar, discutindo-as e apresentando-as para o seu leitor. Dessa maneira, o crítico funcionaria como o intermediário entre texto e leitor. (SANTIAGO, 2000, p. 7).

¹⁸² LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*, 1997, p. 198-199.

¹⁸³ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 54.

ligada ao mercado de massas e à indústria cultural –, o crítico destaca a impossibilidade de classe de Caetano ocupar esse lugar híbrido (intelectual da música popular), tendo como referência a primeira acepção; e a improbabilidade de ele ocupar esse lugar, tomando-se como referência a segunda acepção, já que há grandes diferenças entre a vida de *pop star* e a vida de um estudioso. Como as duas acepções (exclusão social e mercantilização geral) se sobrepõem no Brasil, a música popular, imersa nesse descompasso mais que outras artes, é considerada representativa para o crítico.

O ensaio de Schwarz, após uma breve introdução, se divide em duas grandes partes: uma em que o crítico analisa a crônica da juventude do autor, que considera muito brilhante e felliniana, e a outra em que o crítico analisa a mudança radical da posição política de Caetano Veloso, depois que ele assiste a uma passagem crucial do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. O primeiro Caetano é descrito como um herói positivo, que considerava inautêntica e conformista a atitude dos jovens “santamarenses” encantados pela vida americana e pelo rock’n’roll, que defende a atitude de rebeldia perante a americanização, valorizando a experiência local, mas aberta para o mundo, opondo apropriações vivas e consumo alienador. Esse herói positivo acreditava, de acordo com o momento do pré-golpe, que “as contradições do país poderiam avançar até o limite e ainda assim encontrar uma superação harmoniosa, sem trauma, que tiraria o Brasil do atraso e seria a admiração de todos”¹⁸⁴. Caetano estava afinado com a posição do nacionalismo de esquerda da época, propondo, inclusive, uma reforma musical, que, do ponto de vista estético, libertava o artista das imposições de fora e da ignorância nativa. Nesse ponto, Schwarz passa cerca de cinco páginas elogiando a exposição de Caetano Veloso sobre a bossa nova e João Gilberto, pois o músico teria empreendido uma crítica dialética. Quando traz para sua análise o ponto de vista estético-social, Caetano Veloso é considerado um crítico de arte de “primeira qualidade”. O elogio de Schwarz é como um reflexo narcísico, um espelho do Caetano Veloso que, para ele, se autoenaltece. Cito a passagem:

Não custa notar que essa dialética entre a invenção artística e o seu momento histórico, além de um raro espetáculo, foi desde sempre o objetivo da crítica de esquerda, aqui realizado por um adversário. (...) Na boa exposição de Caetano, a inovação técnica da bossa nova responde a um conjunto de impasses, tanto musicais como sociais, achando novas saídas para o presente, abrindo perspectivas para o futuro e redefinindo o próprio passado, que também muda.¹⁸⁵

¹⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 65.

¹⁸⁵ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 70-72.

O golpe, para esse primeiro Caetano, significava a interrupção do processo de superação das desigualdades sociais brasileiras, crença da esquerda pré-golpe, além de uma manutenção da dominação norte-americana. Com o golpe, essa manutenção das desigualdades e da dominação norte-americana de resíduo passa a se fixar como feição do Brasil no presente e no futuro. Sem a utopia, a realidade se torna um absurdo. O catalisador da transformação do primeiro Caetano no segundo Caetano é a cena do filme *Terra em transe* em que o protagonista, o poeta Paulo Martins, tapa a boca de um líder sindical e se dirige ao público: “- Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!”. Para Schwarz, a cena apresenta, entre outras coisas, “a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras a respeito do povo”¹⁸⁶. Para Caetano, porém, a cena representa a morte do populismo, isto é, “a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’”¹⁸⁷. Segundo Schwarz:

é o começo de um novo tempo que ele [Caetano Veloso] deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de baixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo – deixou de existir.

(...)

A desilusão de Paulo Martins transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo. Se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente.¹⁸⁸

Em resenha sobre o livro de Schwarz, o antropólogo Hermano Vianna observa como a citação de Caetano Veloso, na interpretação do crítico, se transforma em: “energia libertadora do povo”. Segundo Vianna, ao considerar a frase no singular e a palavra *povo* sem aspas, Schwarz reduz os múltiplos usos e definições do popular para a acepção de “povo trabalhador”. Além disso, o antropólogo questiona essa virada precisa proposta por Schwarz e relativiza sua afirmação de que o músico encara essa morte do populismo com alegria. Para ele, a narrativa de *Verdade tropical* tem tom de tragédia. Percebe-se, então, como cada crítico irá interpretar as passagens do livro a partir de seu instrumental teórico e de sua simpatia ou não pelo músico na berlinda.

Na maior parte do ensaio, Schwarz se debruça sobre o segundo Caetano Veloso, que é considerado um herói negativo e representativo do nosso tempo. O crítico se interessa pelo Caetano tropicalista na medida em que ele é intragável e apresenta contradições. A força do

¹⁸⁶ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 76.

¹⁸⁷ Caetano Veloso citado por Roberto Schwarz. In: SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 78.

¹⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, 2012, p. 78-79.

livro, para ele, está nas contradições do herói, que é associado a Brás Cubas. A comparação, porém, é considerada por Castro Rocha como problemática, pois, em *Verdade tropical*, o crítico “parece oscilar entre o estudo do texto - que julga notável - e a avaliação do comportamento político do autor, que ele considera autoindulgente e condenável”. Esse comportamento não acontece, no caso de Machado de Assis, já que seria insensato propor a “justaposição ingênua entre autor empírico e narrador do romance”¹⁸⁹. Nesse sentido, Castro Rocha entende haver um desequilíbrio estrutural no ensaio de Schwarz, já que o olhar do crítico se torna estrábico – o que, segundo o resenhista, não seria um equívoco se o crítico problematizasse a dualidade de sua perspectiva. Conforme Castro Rocha, “por vezes, trata-se do crítico estudando o texto com a inteligência costumeira; por vezes, trata-se do cidadão Roberto Schwarz, avaliando as posições do compositor a partir de um contraponto nunca explicitado - o de suas convicções políticas”¹⁹⁰.

Podemos encontrar a justificativa para o estrabismo de Schwarz no texto “Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa”, de Liv Sovik. Nesse texto, a autora trata sobre a dificuldade de se transformar Caetano Veloso em objeto da crítica e de se entender o discurso do músico como uma voz descorporificada. Comentando sobre o livro de Caetano Veloso, no momento de seu lançamento, a autora afirma:

A recente publicação de *Verdade Tropical* levantou novamente a discussão de quem é o Caetano que está falando. Da definição parece depender a confiabilidade de sua interpretação da cultura. Às vezes, os fãs parecem identificar-se com o artista tão fortemente que, para eles, o caráter de Caetano diz respeito diretamente ao deles.¹⁹¹

Liv Sovik observa como, no caso de Caetano Veloso, há uma passagem quase instantânea entre a obra e a pessoa, isto é, entre as indagações sobre a obra do artista e os questionamentos sobre suas reais intenções e sua índole. Isso se deve, de acordo com a autora, à forte integração existente entre a imagem pública do artista e a sua obra. Essa conexão entre vida real e performance, no caso do músico, foi tratada no ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro”, de Silviano Santiago. De acordo com o ensaísta, “o superastro é o *mesmo* na tela e na vida real (...) porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosamente e naturalmente artificial”, escapando, assim, das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos¹⁹². Nesse sentido, aos moldes dos parangolés de Hélio Oiticica e das máscaras-sensoriais de Lygia Clark, o superastro integra arte e vida, “alarga as possibilidades do objeto

¹⁸⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. Memórias oblíquas de um intelectual, 2012.

¹⁹⁰ ROCHA, João Cezar de Castro. Memórias oblíquas de um intelectual, 2012.

¹⁹¹ SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa, 1999, p. 29.

¹⁹² SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro, 2000, p. 148.

artístico, pois o próprio corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores)”¹⁹³. Averiguando, então, a transformação de Caetano Veloso em objeto crítico das leituras de Silviano Santiago e de Roberto Schwarz, Sovik afirma que, enquanto “Santiago faz de Caetano e sua ação um texto a ser lido em contexto sócio-cultural”, cujas referências privilegiadas são artísticas e culturais, Schwarz faz o mesmo, mas suas referências são políticas e sociológicas¹⁹⁴. A autora enfatiza, ainda, a dificuldade de montar um discurso crítico sobre o artista, por conta de sua postura polivalente em relação a si e à sua obra, além do fato de seu discurso público se abrir para o mundo, ao mesmo tempo em que se abre para a sua trajetória particular. Segundo Liv Sovik:

Caetano reproduz em seu discurso uma dinâmica preciosa para os estudiosos da globalização: o local e específico se torna global através dos meios de comunicação; recebe influências do mundo e as transforma; produz cultura para o mundo. Quanto à dinâmica artística, é também de via dupla: Caetano comenta seu próprio mundo de tal forma que o torna mágico e este mundo, por sua vez, lança holofotes sobre o Artista. Longe de Caetano a perspectiva do artista que quer deixar os objetos falarem e, assim, desmistificar seu criador. “A visão de Caetano” que ele projeta em seu discurso artístico-midiático tem ambas as faces da frase. A visão do mundo e o retrato de Caetano se confrontam e se confundem, empatando quem tenta se aproximar e separar obra e artista.¹⁹⁵

Com o lançamento do livro de Roberto Schwarz, a polêmica entre este e Caetano Veloso aconteceu através de entrevistas, que funcionaram como réplicas e trélicas, e a sensação é de que essa querela entre os dois ainda não teve um fim, mas, como afirma Vianna, “o mundo ficaria chato sem novos *rounds* da luta entre Schwarz e Caetano”¹⁹⁶. Nessas entrevistas, encontramos um embate político e ideológico, que chega ao clímax quando, em seu ensaio, o crítico aponta algumas atitudes controvertidas do artista, como a “autoindulgência desmedida”, o “confusionismo calculado” e, principalmente, os “momentos de complacência” com a ditadura. Diante das acusações do crítico, é significativo o número de vezes que, nas entrevistas, o músico delineia suas posições políticas. Contra-pondo-se a leitura de Schwarz, o músico afirma:

O que ele diz deplorar é que minhas análises tenham mudado de polo depois do golpe. Não foi assim. Há uma complexificação gradativa da leitura dos fatores políticos, e essa complexificação põe a esquerda também sob crítica. Essa mudança gradual (mas não sem turbulência) é que é narrada no livro. Mas eu me sentia no campo da esquerda antes, durante e depois do tropicalismo.¹⁹⁷

¹⁹³ SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro, 2000, p. 161.

¹⁹⁴ SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa, 1999, p. 31.

¹⁹⁵ SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa, 1999, p. 32.

¹⁹⁶ VIANNA, Hermano. Roberto Schwarz e Caetano Veloso, 2012.

¹⁹⁷ VELOSO, Caetano. Renovação da crítica ao tropicalismo, 2012.

Porém, Caetano Veloso parece acabar pactuando com o crítico, quando explica sua posição ideológica e política dentro do campo intelectual, afirmando que sempre foi de esquerda até o momento em que aconteceu uma virada nele que exigia repensar tudo o que acontecia na década de 1960-70 por conta própria. O artista nega a adesão automática ao alinhamento político e estético de esquerda e, para ele, o que o filme *Terra em transe* flagra é, justamente, a quebra desse automatismo ideológico a que artistas e intelectuais se viam presos:

Claro que há e sempre houve afinidades. Gil e eu, além de Tom Zé e Rogério Duprat, sempre fomos "de esquerda". Nossos amigos foram sempre majoritariamente de esquerda. Na altura do tropicalismo deu-se uma virada em mim, e também em Gil, pelo menos, que exigia repensar tudo por conta própria, desfazendo adesões automáticas. O maior inimigo era esse automatismo. A cena de "Terra em Transe" é positiva porque expõe a quebra do automatismo ideológico a que artistas e intelectuais se viam presos. Quando o protagonista fala, o tom blasfemo revela tratar-se de um momento liberador. Claro que, uma vez olhando as coisas mais livremente, os males da esquerda apareceriam.¹⁹⁸

Como percebemos, a imagem de Caetano Veloso entra e sai permanentemente de foco. Estaríamos diante do que Schwarz chamou de “confusionismo calculado”? Ou estamos diante de um superastro “nunca sincero, sempre representando”? A confusão se instaura, quando, em sua antiga Coluna *n’O Globo*, o músico afirma, colocando em dúvida sua memória sobre suas memórias:

O crítico literário Roberto Schwarz escreveu em seu artigo sobre esse livro [*Verdade tropical*] que eu, que me sentia envolvido pelo entusiasmo esquerdista que precedeu 1964, terminei por aprovar ou aplaudir a ditadura em nome de algumas superstições a respeito do Brasil. Não me lembro de ter escrito algo que significasse isso. Mas não reli o livro desde que o artigo foi publicado.¹⁹⁹

Em entrevista para *O Globo*, Caetano Veloso conclui, mostrando certa “criticofobia” e partindo em defesa de sua “verdade” tropical, em detrimento da leitura do crítico: “Não deixa de ser um luxo que um intelectual com as qualificações de Schwarz tenha gastado tanta energia na análise do livro de um cantor de rádio. Mas Augusto de Campos viu muito mais, muito melhor e muitíssimo mais cedo”²⁰⁰.

Em resposta a forma que o debate tomou nos jornais, Roberto Schwarz afirma, em entrevista para a *Folha de S. Paulo*: “não escrevi para pegar em Caetano o rótulo de direitista,

¹⁹⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano e os elegantes uspianos*, 2012.

¹⁹⁹ VELOSO, Caetano. *Diapasão*, 2014.

²⁰⁰ VELOSO, Caetano. *Renovação da crítica ao tropicalismo*, 2012.

e muito menos de esquerdista, mas de herói representativo e problemático”²⁰¹. O crítico aponta para as contradições do livro do músico, com o objetivo de mostrar que elas são sua principal força, “a sua energia histórica, maior do que os seus méritos literários óbvios. Algo semelhante vale para o próprio tropicalismo”²⁰². Diante disso, o que encontramos no ensaio não é uma mudança de perspectiva do crítico em relação ao movimento tropicalista, mas uma análise do percurso histórico pelo qual caminha a Tropicália, mostrando que a mudança de leitura parte de Caetano Veloso, que, conformista e comprometido com a vitória do capitalismo inquestionável, dramatiza a geração pós-1964. O objetivo de Schwarz com o ensaio não foi, então, alinhar Caetano Veloso à direita ou à esquerda, apesar do crítico apontar simpatias do músico com aquela perspectiva política, mas, sim, mostrar o quanto o músico e o seu livro são representativos do percurso histórico de 1964 até o presente. Tratando sobre essas mudanças de contexto, o crítico afirma:

“Cultura e Política” foi escrito em 1969, na hora pior da ditadura e logo após a eclosão da Tropicália. “Verdade Tropical”, de Caetano, que reinterpreta aqueles tempos, foi publicado 30 anos depois, em pleno triunfo neoliberal. Já “Um Percurso de Nosso Tempo”, redigido em 2011, tem a ver com a crise atual do capitalismo. São três momentos distintos.

A Tropicália do fim dos anos 60 debochava -valentemente- do Brasil pós-golpe, quando a ditadura buscava conjugar a modernização capitalista ao universo retrógrado de “tradição, família e propriedade”. A fórmula artística dos tropicalistas, muito bem achada, que juntava formas supermodernas e internacionais a matérias ligadas ao atraso do país patriarcal, era uma paródia desse impasse. Ela alegorizava a incapacidade do Brasil de se modernizar de maneira socialmente coerente.

Era uma visão crítica, bastante desesperada, de muito interesse artístico, à qual se misturava certa euforia com a nova indústria cultural, que estava nascendo. Ao retomar o assunto em 1997, nos anos FHC, Caetano atenuou o anterior aspecto negativo ou crítico e deu mais realce ao encanto dos absurdos sociais brasileiros, tão “nossos”. Um tropicalismo quase ufanista e algo edificante.

No ensaio procurei acompanhar e discutir estes deslocamentos.²⁰³

Apesar de considerar o ensaio de Schwarz de altíssimo nível intelectual, José Miguel Wisnik pondera que, aplicando “os teoremas da ‘modernização conservadora’, às vezes com cataplasmas, e privilegiando o lugar das ideias sem muita margem para o lugar da experiência, Roberto Schwarz tem um quê de Simão Bacamarte”²⁰⁴. Personagem principal do livro *O alienista*, de Machado de Assis, Simão Bacamarte pretende estudar as patologias cerebrais e, ao tentar demarcar os limites da razão e da loucura no plano das ideias, acaba por mostrar os conflitos entre a razão e as incertezas da realidade. Ao tentar colocar em prática suas ideias, ele encontra uma realidade e experiência que mostram a necessidade da

²⁰¹ SCHWARZ, Roberto. Cortina de fumaça, 2012.

²⁰² SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos, 2012, p. 183.

²⁰³ SCHWARZ, Roberto. Cortina de fumaça, 2012.

²⁰⁴ WISNIK, José Miguel. Versus, 2012.

reformulação dos seus conceitos. Mesmo admirando Schwarz como intelectual, Wisnik acaba por tomar partido de Caetano Veloso na querela²⁰⁵, ao afirmar que:

As tentativas de enquadrá-lo em categorias reconhecíveis e manobráveis mostram-se problemáticas. O recente ensaio de altíssimo nível de Roberto Schwarz, que merece e precisa ser estudado detalhadamente, é um índice do quanto a redução analítico-interpretativa está longe de se fazer, e do quanto Caetano provoca o próprio Roberto a um grau de exposição crítico-confessional inédito (se se pode falar assim de quem não usa a primeira pessoa, mas se sente sintomaticamente incomodado pelo excedente de primeira pessoa no outro). (...) este é um dos maiores artistas vivos no mundo, e o Brasil não tem mais como escapar dele²⁰⁶.

Em entrevista ao programa “Obra Aberta” da TV Cultura e Arte, Schwarz explica como Machado de Assis, “metodiza a não realização das finalidades europeias no Brasil”. Brás Cubas, por exemplo, se pretende filósofo, político e poeta, mas ao executar esses papéis tomando como modelo o que era feito na Europa, ele os realiza de maneira risível. O personagem só terá uma verdadeira plenitude no amor – mas um amor não convencional.²⁰⁷ Tomando o exemplo de Brás Cubas, e a sua realização plena nesse amor não convencional, de onde emerge sua originalidade, podemos dizer que é, também, no amor que Schwarz se mostra e se inscreve no campo da crítica, além de se fazer mais brasileiro. Fernando Henrique Cardoso, em depoimento sobre Schwarz, escreve sobre como é nos temas com os quais polemiza e discorda que o crítico mostra suas paixões:

É nos estudos de Roberto sobre o teatro tal como produzido e representado no Brasil, em seus ensaios sobre o tropicalismo, mas do que na obra clássica sobre Machado de Assis, que se percebe este Roberto ser humano que faz escolhas, tem lado e tem paixão. Do vienense que não chegou a ser fez-se um brasileiro que sabe mais que todos os outros, mas sente do mesmo jeito que todos nós. A partir de preocupações semelhantes, suas escolhas políticas não são as minhas. Mas o modo de fazê-lo e os motivos pelos quais opta deixam bem vivas as marcas de seu tempo e de sua geração. E sempre com discrição e integridade.²⁰⁸

O Schwarz humano, como afirma Fernando Henrique Cardoso, é vislumbrado em sua postura em relação ao tropicalismo, pois é aí que o crítico faz emergir suas escolhas. Essa postura se apresenta como contradição, pois, ao mesmo tempo em que há desejo (afinal, o crítico se debruça sobre o tema desde 1969), há também repulsa (para ele, o tropicalismo e o Caetano tropicalista são intragáveis). O movimento tropicalista interessa ao crítico porque ele

²⁰⁵ Quase a totalidade dos textos encontrados sobre a polêmica compartilhava uma oposição às ideias de Schwarz e uma simpatia com o músico.

²⁰⁶ WISNIK, José Miguel Wisnik. Não há como escapar de Caetano, 2012.

²⁰⁷ Roberto Schwarz - Obra Aberta Machado de Assis 2002 (1 de 4). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m5y1Tc5sKN8>>. Acesso em: jun. 2013.

²⁰⁸ CARDOSO, Fernando Henrique. Roberto Schwarz, seminarista, 2007, p. 333.

dá sentido ao seu método de análise das obras artísticas; ele precisa do livro de Caetano para mostrar, a partir dele, suas próprias posições. Schwarz fala sobre como foi bom ter encontrado o livro *Verdade tropical* em um momento, para ele, não muito rico da ficção brasileira:

Hoje nós estamos vivendo num momento menos favorável da ficção, penso eu, posso estar enganado. Então, digamos assim, eu sou uma pessoa que acumulou ao longo da sua vida recursos para a análise literária e, de repente, eu me vejo diante de uma situação onde pintam poucas obras literárias as quais os meus recursos se aplicam bem. Daí eu leio um livro que não é de ficção, mas no qual o meu modo de analisar cabe bem. Então, foi um achado o livro do Caetano.²⁰⁹

O momento não é favorável, afinal, para a ficção que sirva na utilização de seus recursos de análise, que reproduza a dialética, que dê sentido à maneira como ele pensa a arte, que lhe dê a possibilidade de ser um excelente crítico de arte, utilizando-se de recursos próprios desse método analítico.

Por fim, e aglutinando o que já foi tratado até o momento nesse texto, podemos pensar na leitura proposta por Castro Rocha para o ensaio do crítico: “por que não imaginar a escrita de um novo ensaio, no qual o crítico reconheceria que sua análise da autobiografia de Caetano também é um exercício autobiográfico?”²¹⁰. Tratar o ensaio de Schwarz como exercício autobiográfico faz sentido, se pensarmos o quanto o crítico se inscreve na sua crítica ao tropicalismo, o quanto conta, também, o seu percurso ideológico e a sua decepção com a mudança de concepção política de Caetano (e por que não do Brasil e do mundo?), fazendo-o concluir que o clima revolucionário desapareceu e o capital, afinal, foi vitorioso. O ensaio mostra, ainda, seu lado irônico, seu lado provocador e incentivador de que se procure fazer no Brasil uma crítica que busque a força artística das obras e que tome como ponto de vista o aspecto estético-social – analisando tanto a individualidade das obras, quanto sua substância coletiva.

²⁰⁹ Seminário CEBRAP. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jjVN5gtBsaA>>. Acesso: jan. 2013.

²¹⁰ ROCHA, João Cezar de Castro. Memórias oblíquas de um intelectual, 2012.

As estranhas suspeitas de Nuno Ramos

Em 28 de maio de 2014, o artista plástico e escritor Nuno Ramos publicou um texto bastante provocativo e de tom apocalíptico na página “Tendências e Debates” da *Folha de S. Paulo*. Como consta na própria página do jornal, o objetivo desta é “estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo”, sem que isso acarrete em uma tradução da opinião do jornal²¹¹. Intitulado “Suspeito que estamos...”, o artigo de Nuno Ramos versava ou tentava versar sobre os problemas do Brasil, através da enumeração de uma série de suspeitas do autor, que parecem ter sido organizadas por associação de ideias e que chegam ao seu ápice com a frase final do texto, cuja realização se pretende impactante e arbitraria: “Suspeito que estamos fodidos”. O artista chega a esse aforismo depois de constatar que a violência sempre foi o tema central e decisivo da sociedade brasileira e após desenvolver, ao longo de sua narrativa, uma perspectiva deveras pessimista sobre o país. Elegendo, então, a violência como o esqueleto do texto, o autor elenca as suas ramificações e as questões que se relacionam diretamente com ela, como: o sentimento de agoridade; a “burrice urbana”; a violência da indústria cultural; a falência do estado brasileiro; a migração do imaginário político para o econômico sem que tenha ocorrido uma “razoável distribuição de renda via imposto e conquistas sindicais”, como acontecera nos países desenvolvidos; o governo desenvolvimentista; a perda da medida de nossa obrigação cívica; a dívida interna do país para com os seus cidadãos; a privatização de tudo, inclusive do infinito, realizada por Paulo Coelho, Edir Macedo e Marcelo Rossi; a situação do futebol brasileiro. Nuno Ramos encadeia uma série de críticas sem que o seu objetivo seja explicar essas questões, o texto parece mais um desabafo ou, como ele mesmo afirma, um texto de suspeitas: “resolvi escrever sobre o que não sei, mas suspeito”²¹².

Não é nosso objetivo pormenorizar aqui os temas tratados no artigo, mas sim focalizar a leitura que o artista traz do movimento tropicalista e o tom escolhido por ele para tratar das temáticas problemáticas do país. Quando trata da indústria cultural, Ramos afirma: “suspeito que o tropicalismo tenha naturalizado nossa indústria cultural até um ponto sem retorno, e que o ciclo de conquistas democráticas provenientes dessa operação tenha já se encerrado há décadas”²¹³. O que dizer desse diagnóstico paralisante, cujo horizonte já está delimitado? As

²¹¹ RAMOS, Nuno. Suspeito que estamos..., 2014.

²¹² RAMOS, Nuno. Suspeito que estamos..., 2014.

²¹³ RAMOS, Nuno. Suspeito que estamos..., 2014.

suspeitas de Nuno Ramos circularam expressivamente e obtiveram diversas interlocuções. Algumas delas serão aqui apresentadas.

Apesar de concordar com a leitura do tropicalismo feita por Nuno Ramos e com sua constatação da exaustão da estratégia de apropriação da indústria cultural, o jornalista Flávio Moura aponta para um “negativismo sem saída” que emana do texto²¹⁴. Nesse sentido, Moura destaca o caráter de exceção do artigo na produção do artista, que costuma escrever ensaios “luminosos”, nos quais busca “na forma de trabalhos de arte tensões passíveis de iluminar traços da cultura do país”²¹⁵. Diante disso, o jornalista aproxima o espírito pessimista do texto de Nuno Ramos mais a “um marxismo de corte adorniano – forte na tradição universitária brasileira – do que a um diálogo com as ambiguidades do Brasil que costuma frequentar seus textos”²¹⁶. Afinado, também, com o questionamento da melancolia de Ramos, Marcelo Coelho, membro do conselho editorial da *Folha de S. Paulo*, escreve sobre como sentiu falta de um encadeamento lógico no artigo e de um alvo mais exato para o espírito crítico do artista, o que, segundo Coelho, nos leva às seguintes perguntas: estamos piores hoje do que estávamos no passado? Há como responder afirmativamente a esta pergunta sem cair numa generalização frágil? O jornalista acaba relativizando o pessimismo de Nuno Ramos, utilizando a estratégia de escrita do artista: “Suspeito que seu mal-estar tenha a ver com a emergência de novos atores sociais; suspeito que tenha a ver com certa angústia pré-Copa do Mundo; com a desaceleração do crescimento; com a ressaca de junho; suspeito que a melancolia passa logo”²¹⁷.

O contraponto dos textos de Flávio Moura e Marcelo Coelho aparece nas reflexões de José Miguel Wisnik sobre as suspeitas de Nuno Ramos, publicadas em sua coluna d’*O Globo*. Indo em sentido contrário ao dos outros dois comentadores, Wisnik considera o artigo de Ramos como um “indício animador”, ao despertar “reações de alegria” por sua “capacidade de abordar o imaginário nacional concreto (...) sem complacência, sem maniqueísmo e sem ressentimento, com imaginação crítica e artística”²¹⁸. Comentando o texto provocador do artista, Wisnik afirma, ainda:

O artigo tem, então, a forma de uma engenhosa enumeração de suspeitas interligadas sobre o Brasil atual, com autoridade dúbia de escritor que, assumindo a condição do não sabido, vasa [sic] as fronteiras entre os assuntos e acaba formulando o que não se diz. É desse fraseado, dessa espécie de drible ensaístico e poético, que saem os

²¹⁴ MOURA, Flávio. Ainda o texto do Nuno, 2014.

²¹⁵ MOURA, Flávio. Ainda o texto do Nuno, 2014.

²¹⁶ MOURA, Flávio. Ainda o texto do Nuno, 2014.

²¹⁷ COELHO, Marcelo. Isso passa, 2014.

²¹⁸ WISNIK, José Miguel. Suspeitas, 2014.

estranhos gols que vêm na sequência. Inclusive porque o estado de suspeita, isto é, de latência, de um processo não formado que se lê nos indícios, é o melhor canal de contato, talvez o único, com aquilo que estamos vivendo.²¹⁹

Apesar do diagnóstico de Marcelo Coelho captar uma melancolia circunscrita em parte dos textos circulados na mídia no período pré-Copa do Mundo²²⁰ e pré-eleições no Brasil, a suspeita de Nuno Ramos sobre o tropicalismo é uma crítica já proferida por outras vozes e, portanto, acompanha esse movimento artístico há mais tempo. No documentário *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!*²²¹, Sérgio Carvalho – dramaturgo e encenador da *Companhia do Latão*, grupo teatral de São Paulo – e Marcelo Ridenti – professor titular de sociologia da UNICAMP – compõem as vozes dissonantes sobre o movimento tropicalista. Em entrevista para o documentário, o dramaturgo constata que “parte das conquistas tropicalistas ajudaram a criar um estado medíocre que hoje essa própria produção artística de qualidade paga o preço”. Corroborando com Sérgio Carvalho, Marcelo Ridenti problematiza a postura de Caetano Veloso, no livro *Verdade tropical*, ao sustentar que a palavra-chave para entender o tropicalismo é sincretismo, visto que isso permite vários tipos de expressão e de interpretação. De acordo com o músico:

A palavra-chave para se entender o tropicalismo é *sincretismo*. Não há quem não saiba que esta é uma palavra perigosa. E na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos quanto o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável.²²²

Ao tratar do assunto, Hermano Vianna alinha essa tentativa de conciliar opostos inconciliáveis (mesmo que aparentemente inconciliáveis) da Tropicália a duas tradições culturais brasileiras: a antropofagia cultural de Oswald de Andrade e, mais problematicamente, o elogio da mestiçagem inventado pelo antropólogo Gilberto Freyre. Segundo Vianna, Gilberto Freyre “pensava a mestiçagem como estado onde as diferenças não se apagam num tipo de fusão completa, mas sim passam a viver num ‘precário equilíbrio de antagonismos’”²²³. Para o autor, o tropicalismo propõe uma colagem sincrética, algo como a

²¹⁹ WISNIK, José Miguel. *Suspeitas*, 2014.

²²⁰ O período pré-Copa do Mundo no Brasil provocou a produção de uma série de textos pessimistas e, ainda, a polarização das discussões na mídia entre “Vai ter Copa” e “Não vai ter Copa”.

²²¹ FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

²²² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 286.

²²³ VIANNA, Hermano. *Políticas da tropicália*, 2007, p. 141.

proposta da democracia racial de Freyre. Em 1968, o poeta concreto Décio Pignatari fez uma brincadeira com o nome da obra *Casa-Grande & Senzala*, partindo em defesa dos tropicalistas: “O de Gilberto Freyre é o trópico visto da Casa-Grande. Nós olhamos da Senzala”²²⁴. Cindindo a discussão entre “casa-grande” – olhar dominante da elite conservadora – e “senzala” – olhar da resistência popular –, Décio Pignatari alinha o ponto de vista dos tropicalistas para o lado da resistência popular²²⁵, leitura que Hermano Vianna questiona, como podemos observar:

O olhar tropicalista prefere mais se espalhar fractalmente entre a senzala e a casa-grande, passando pela televisão do quarto de empregada do apartamento de Copacabana e indo até o quarto do presidente operário no Palácio da Alvorada em Brasília, e é claro que sendo transmitido também para o circuito interno da mansão de Bill Gates e para o computador que Richard Stallman, criador da Free Software Foundation, estiver usando. Muito confuso para gostos racionalistas?²²⁶

Diante desse espalhamento tropicalista e do fato de a mestiçagem representar, por um lado, um impedimento para o desenvolvimento de relações raciais e sociais mais justas, Vianna conclui que talvez no futuro não haja espaço no Brasil para um pensamento tão ambíguo como o tropicalista. Porém, não podemos perder de vista que a mestiçagem também pode ter outras acepções, como a que é trazida pelo autor Jesús Martín-Barbero, em seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Ao apontar para o desencontro entre método e situação que, durante muito tempo, esteve presente nos estudos das ciências sociais sobre a América Latina, Barbero constata que as razões desse desencontro, além de se situarem na teoria, encontram-se no não-reconhecimento de uma mestiçagem que,

na América Latina, não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é apenas *fato* social, mas também *razão* de ser, tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários (...). O reconhecimento desse conhecimento é, na teoria e na prática, o surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista, aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade de solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade. E de uma linguagem que procura dizer a imbricação, na economia, da produção simbólica e a da política na cultura sem permanecer na operação dialética, uma vez que mistura saberes e sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece. É como mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder

²²⁴ PIGNATARI, Décio apud VIANNA, Hermano. Políticas da tropicália, 2007, p. 142.

²²⁵ Nota-se nesta leitura sobre o trabalho do antropólogo Gilberto Freyre como “um trópico visto da casa-grande” uma continuidade do pensamento uspiano sobre a valorização do sincretismo. Deve-se, portanto, questionar essa leitura unívoca sobre as reflexões de Freyre.

²²⁶ VIANNA, Hermano. Políticas da tropicália, 2007, p. 142.

as contradições, mas sim para extraí-las, dos esquemas, de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem.²²⁷

Tendo em vista essa acepção, poderíamos afirmar que o pensamento tropicalista não se situa nem na casa-grande nem na senzala, mas no “&” que liga ambos os espaços, relacionando dominantes e dominados. Porém, em lugar de trazer a conciliação entre esses termos, a Tropicália traria à superfície as contradições dos esquemas próprios de um Brasil tão desigual. No livro *GloBal: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*, Giuseppe Cocco e Antonio Negri compreendem a mestiçagem como sinônimo de resistência biopolítica. Para os autores, Gilberto Freyre, em seu conservadorismo, aceitou a mestiçagem para controlá-la hierarquicamente. Em contraposição ao antropólogo, Cocco e Negri ilustram o confronto entre biopoder (“sujeição da vida e dos infinitos entrelaçamentos das populações a uma hierarquia soberana de comando”²²⁸) e resistência biopolítica a partir do confronto, no interior da conceituação de povo, entre a massa cinza e a multidão colorida: “o conjunto totalizante e cinza (pardo) que sustenta a neonata ideia de povo brasileiro esfacela-se contra o arco-íris da multiplicação das cores e das singularidades que é continuamente atualizado pela mestiçagem”²²⁹. Dessa maneira, a mestiçagem passa a ser entendida não mais como sujeição, mas como liberdade.

Ainda em entrevista para o documentário *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!*, Marcelo Ridenti elabora outro diagnóstico, para ele, problemático em relação à Tropicália, além daquele do uso do termo *sincretismo* por Caetano Veloso para definir o movimento, qual seja: enquanto os tropicalistas “falavam de uma geleia geral do ponto de vista crítico, talvez hoje a gente possa ver uma legitimação dessa geleia geral de uma indústria cultural que tende a padronizar e diferenciar conforme nichos de mercado, onde vale tudo”²³⁰. A pergunta implícita neste diagnóstico – que corrobora com os diagnósticos de Nuno Ramos, Roberto Schwarz e Sérgio Carvalho – parece ser: o *modus operandi* antropofágico de devorar o outro culturalmente não perderia poder subversivo quando o capitalismo parece já ter realizado esse procedimento na forma pervertida da geleia geral do mercado globalizado? Em seu livro

²²⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 262.

²²⁸ COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. *GloBal: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*, 2005, p. 201-202.

²²⁹ COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. *GloBal: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*, 2005, p. 202.

²³⁰ FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

*Alegorias do subdesenvolvimento*²³¹, o crítico de cinema Ismail Xavier afirma que, ao fazer da intertextualidade o seu maior programa, o tropicalismo completou “o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60”²³². Porém, a operação digestiva da antropofagia como reação à dominação é, no caso tropicalista, mobilizada em outro contexto cultural, bastante distinto daquele em que os Manifestos de Oswald de Andrade foram escritos. De acordo com Xavier:

Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria, afinal, não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada em outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder.²³³

Em dois episódios recentes, percebemos essa operação digestiva da indústria cultural, que opera a homogeneização e o esvaziamento dos sentidos. O primeiro episódio, registrado em 2012, aconteceu quando a *Odebrecht Realizações Imobiliárias* anunciou um condomínio de luxo que seria construído no litoral de Salvador, capital baiana. O condomínio iria se chamar “Tropicália” e os prédios integrados a ele se chamariam “Alegria” – em referência à canção de Caetano Veloso “Alegria Alegria” – e “Divino, Maravilhoso” – alusão à canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mais conhecida na voz da cantora Gal Costa. Ao saber dessa tentativa de apropriação do capital simbólico do movimento por parte da construtora, Caetano Veloso, com o apoio de Gilberto Gil e Tom Zé, tentou dissuadir a empresa em uma negociação amigável e, posteriormente, com uma ação na Justiça. Os músicos ganharam a ação e o empreendimento passou a se chamar “Parque Tropical”, além disso, a construtora se comprometeu a não vincular mais o condomínio de luxo ao movimento cultural. De acordo com Caetano Veloso:

Um condomínio fechado, como parte do modo desregulado como vem se dando o crescimento da Cidade do Salvador, não condiz com nosso trabalho: nem o meu,

²³¹ Neste livro, o autor empreende um estudo sobre alguns filmes brasileiros, que, utilizando o recurso da alegoria, se configuraram como um esforço de reflexão sobre a experiência social e a conjuntura brasileira pós-1964.

²³² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, 2012, p. 48-49.

²³³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, 2012, p. 49.

nem o de Tom Zé, nem o de Gil, nem o de Rita, nem o dos irmãos Baptista, nem o de Duprat - nem o de Nara.²³⁴

Gilberto Gil, também, reagiu à apropriação da *Odebrecht*, afirmando: “Caetano tem toda razão. Há essa volúpia da apropriação, da agregação de valor indiscriminada, utilizando tudo que possa estar à mão, sem nenhum critério de respeito”²³⁵. E Tom Zé escreveu uma carta formal enviada à diretoria da empresa, corroborando com a posição dos outros dois músicos:

manifesto-me aqui, como membro do movimento tropicalista e artista da música brasileira, para requerer aos senhores que cessem o uso indevido dos nomes das obras artísticas que foram e são referência no cenário artístico nacional e internacional, posto que tal uso, além de não autorizado, vai contra toda a filosofia desse movimento, cujos participantes jamais autorizariam vincular sua obra a um empreendimento imobiliário desse porte.²³⁶

O outro episódio, registrado no final do ano de 2014, foi flagrado por Andrei Nonato e divulgado na página eletrônica *Festival Marginal*. Nonato problematiza o fato de festas autointituladas “neotropicalistas”, populares entre jovens de São Paulo, estarem se apropriando indevidamente de elementos afro-brasileiros (e também indígenas) para “fazer dinheiro”. Conforme Nonato,

Essa banalização e mercantilização da cultura e religião afro-brasileira é muito desrespeitosa com o povo de terreiro e com as pessoas negras. Turbantes são vestimentas sagradas e símbolos de luta e resistência, orixás são divindades ancestrais e figuras de empoderamento. Eles devem ser valorizados e ostentados, sim, mas não em festas na Vila Madalena e regiões centrais elitizadas, por pessoas brancas que não sabem direito o significado e peso político e social daquilo que “festejam”.

(...)

Enquanto isso, imagens de Oyá são decapitadas, terreiros são invadidos e vandalizados pelo fanatismo cristão e a TV aberta exhibe programas onde nossa fé é demonizada. Na periferia acontece o genocídio da população negra. Mas não há peso na consciência dos universitários que só querem “neotropicalizar”.²³⁷

²³⁴ Citação disponível no seguinte link: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5631866-EI6581,00-Estou+a+disposicao+de+Caetano+no+processo+contra+Odebrecht+diz+Gilberto+Gil.html>>. Acesso em: jun. 2013.

²³⁵ Citação disponível no seguinte link: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5631866-EI6581,00-Estou+a+disposicao+de+Caetano+no+processo+contra+Odebrecht+diz+Gilberto+Gil.html>>. Acesso em: jun. 2013.

²³⁶ Citação disponível no seguinte link: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/02/29/caetano-veloso-vai-a-justica-contr-condominio-de-luxo-chamado-tropicalia-em-salvador.htm>>. Acesso em: jun. 2013.

²³⁷ Texto disponível em: <<http://www.festivalmarginal.com.br/inspiracao/sobre-as-festas-neotropicalistas-e-a-apropriacao-cultural-indevida/>>. Acesso em: jan. 2015.

Constatando que essa forma de apropriação resultaria em um vazio de sentido, Andrei Nonato desfaz o argumento de que esse seria um jeito de dar visibilidade a essas culturas. A visibilidade acontece, segundo Nonato, quando os religiosos de matriz africana e as pessoas negras protagonizam suas pautas e sua cultura seja na mídia, seja nas manifestações artísticas, seja nas festas populares. O texto acaba com o seguinte conselho: “se quiserem louvar aos orixás e ouvir o som da percussão sagrada, são muitas as opções de terreiros espalhados por São Paulo, com calendário repleto de festas públicas”.

Diante disso, antes de nos resignarmos, portanto, em uma posição apocalíptica, é necessário lembrar que, de acordo com a identificação do autor Stuart Hall, dois processos contraditórios, no âmbito da cultura, se encontram em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização – há as forças dominantes de homogeneização; mas há, também, os processos sutis de ruptura e descentramento²³⁸. Segundo o autor, no texto “Pensando a diáspora: Reflexões sobre a Terra no exterior”:

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante (...). Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. Essas “outras” tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e “traduzir”, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas.²³⁹

Uma das questões de fundo imprescindíveis para entender as polêmicas em torno do movimento tropicalista é o envolvimento teórico latino-americano com referencial sobre cultura de massas da Escola de Frankfurt. Como já vimos no capítulo anterior, de acordo com Martín-Barbero, os trabalhos dos frankfurtianos induziram a uma abertura de um debate político interno, sobretudo, por conta da percepção daquilo que no pensamento de Frankfurt impedia a América Latina de pensar a si mesma, isto é, tudo aquilo que não cabia em sua dialética e sistematização. Em consequência disso, as reflexões de Theodor Adorno passaram por um “ajuste de contas”, por ser esse o frankfurtiano com maior penetração e permanência entre nós. Segundo Barbero, o contato posterior com Walter Benjamin, dissidente do pensamento dessa Escola, possibilitou e contribuiu para o movimento de compreensão das

²³⁸ Uma das formas de visualizarmos esses dois processos contraditórios pode se dar a partir do conceito metafórico de *reciclagem*, que, se por um lado, pode refletir os efeitos homogeneizadores, por outro, pode funcionar como tática de resistência local. Sobre isso trataremos no terceiro capítulo deste trabalho.

²³⁹ HALL, Stuart. Pensando a diáspora: Reflexões sobre a Terra no exterior, 2003, p. 45.

nossas frustrações em relação à dialética frankfurtiana. Conforme o autor, a partir desse movimento, podemos entender os processos de reelaborações e montagens na música popular urbana como movimentos de constituição de novas identidades sociais; além de compreender essa nova música produzida “não por abandono do ‘autêntico’, e sim por mestiçagem, deformação profanatória”²⁴⁰. O autor, então, afirma que, nesse contexto, não surpreende “a repulsa, a condenação e o desprezo que essa música costuma receber daqueles que, à direita ou à esquerda, cultivam altas ou baixas autenticidades”²⁴¹. Celso Favaretto, potencializando a linguagem tropicalista, compreendeu a deformação profanatória da Tropicália, através da parodização:

Através da parodização dos fragmentos (estilemas, símbolos de status etc.), o tropicalismo é a linguagem do dominado: desmontando ativamente o que vem do centro, da indústria cultural, sem entretanto apresentar qualquer projeto prévio, o tropicalismo, ao invés de ser plangente, saudosista, apresenta um tom afirmativo: daí a alegria que explode através de suas canções, alegria de destruir. O prazer que circula não é um resíduo ingênuo, antes “é uma deriva, algo ao mesmo tempo revolucionário e associal, que não pode ser dominado por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto”; o prazer “é escandaloso, não por ser imoral, mas por ser atópico” (BARTHES, 1973, p. 38-39).²⁴²

Podemos associar essa alegria de destruir da Tropicália, flagrada por Favaretto, a uma das principais rupturas inseridas naquilo que alguns teóricos denominam de pós-moderno – a ruptura das fronteiras entre “alta” cultura e “baixa” cultura. Essa operação de quebra costuma ter dois tipos de recepção: para alguns, é um motivo para comemorar o fim de um elitismo construído sobre distinções arbitrárias da cultura; para outros, é motivo para desespero com a suposta vitória final do comércio sobre a cultura. Por esse motivo, encontramos leituras críticas tão diversas sobre o mesmo movimento cultural.

Em entrevista para *O Globo*, ao tratar do fim de sua coluna no jornal, Caetano Veloso afirma que o mundo anda “assustador” – o músico se referia, naquele momento (agosto de 2014), às questões internacionais envolvendo Israel e Gaza, o avião derrubado na Ucrânia, as prisões de manifestantes no Rio, dentre outras “excitações negativas”. Apesar disso, o músico não se submete a um pessimismo imobilizador e, ao ser questionado sobre o posicionamento da cantora Mônica Salmaso de que “a música popular brasileira hoje está pobre e nivelada por baixo”, Caetano responde:

²⁴⁰ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 279.

²⁴¹ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, p. 279.

²⁴² FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 129.

Entendo Mônica, uma cantora tão dotada e dedicada. Mas não tendo a pensar assim. De Guinga a Ivete Sangalo, de Valesca Popozuda a Thiago Amud, há todo um leque de possibilidades. Sou tropicalista. Se se nivela “por baixo”, tenho culpa no cartório. Ainda estou celebrando os fenômenos da axé music (meu favorito), da invasão do litoral pelo sertanejo e do baile funk, que em geral são vistos como meios de nivelar por baixo. Mas não posso viver sem Mônica.²⁴³

Esse posicionamento tropicalista de Caetano Veloso pode ser encontrado, também, na entrevista cedida por Tom Zé à revista *Rolling Stone*:

um dia o secretário de Cultura da Paraíba [*o também músico Chico César*] estava organizando um show e disse que “forró matéria plástica” ele não pagava com dinheiro do Estado. Eu pensei: ‘Porra, a gente tem que ouvir tudo!’ O que é forró matéria plástica? Fui atrás, ouvi e achei algumas coisas interessantes. Esse é o meu tipo de aproximação.²⁴⁴

Nesse sentido, a alegria de destruir da Tropicália atinge a linha evolutiva da MPB – sigla que tem raízes históricas bem marcadas. A sigla foi gestada no início dos anos 1960, no contexto dos desdobramentos da bossa nova, isto é, no contexto da incorporação pelos músicos da temática política, com o engajamento social de alguns deles; da proliferação dos programas televisivos centrados na música e do sucesso dos festivais da canção. A partir desse momento, a MPB surge como instituição e se firma como sinônimo de música brasileira por excelência. No livro *A MPB em discussão*, Tatiana Bacal, Francisco Oliveira Coelho e Santuza Cambraia Naves identificam dois movimentos em relação à MPB – mais uma vez, podemos considerar que a Tropicália se encontra em um entre-lugar:

ora se postula que a renovação da música popular pressupõe a ruptura com os fundamentos nacionais e totalizantes da MPB, ora se assume uma atitude mais inclusiva com relação ao modelo criado pela MPB, procurando atualizar a canção popular a partir da incorporação de sonoridades gestadas por compositores que se consagraram como emepistas.²⁴⁵

Refletindo sobre a relação entre o popular e o massivo, Martín-Barbero questiona o fato de se continuar pensando o massivo como algo exterior ao popular. O autor potencializa o massivo imbricado no popular, ao afirmar que o “massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade”, já que são de

²⁴³ VELOSO, Caetano. Caetano se despede da coluna no GLOBO e fala sobre atualidades e novas ideias, 2014.

²⁴⁴ TOM ZÉ. Entrevista RS - Tom Zé, 2012.

²⁴⁵ BACAL, Tatiana; COELHO, Francisco Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*, 2006, p. 9.

massa “o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os de uso do espaço”²⁴⁶. Para o autor:

pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia. Por isso, frente à crítica da massificação, tem-se o direito de perguntar, com A. Signorelli, se o que se rejeita é o que há nela de opressão e domínio, ou o que ela comporta de novas formas de relação social e conflitividade.²⁴⁷

Em entrevista com o cineasta Newton Cannito, a crítica de cinema e jornalista Maria do Rosário Caetano alinha Nuno Ramos ao professor e crítico Roberto Schwarz, e também ao grupo teatral Cia. do Latão, por conta de sua avaliação desanimadora das consequências do tropicalismo na vida cultural brasileira, e pergunta a Cannito se ele concorda com esta avaliação, sobretudo, diante do fato de que o cineasta defende um choque de tropicalismo no audiovisual brasileiro no seu livro-provocação *Choque de Tropicalismo – Cinema e TV*, lançado em 2014. A jornalista obtém, então, a resposta transcrita abaixo:

Concordo que os valores democráticos e inovadores do Tropicalismo possam ser usados para justificar a violência da indústria cultural. E realmente são, às vezes, usados para isso. Mas, quando isso acontece, não é mais Tropicalismo. O próprio Nuno reconhece que o Tropicalismo gerou um ciclo democrático. Se parou não é culpa do conceito de Tropicalismo. É culpa da má aplicação desse conceito e da famosa estratégia do capital de se apoderar de tudo. E é claro, a culpa é de nós, os artistas, que deixamos isso acontecer. (...) O fracasso do cinema independente brasileiro, que cria celebridades existentes apenas em microfestivais sem nenhuma repercussão pública, mostra isso. O isolamento da indústria cultural continua não sendo a solução. Por tudo isso, acho que chegou a hora de recuperar os verdadeiros valores do Tropicalismo. E conseguir fazer um cinema e uma TV que realmente “antropofagizem” a indústria cultural e a cultura popular, como foi o primeiro momento do Tropicalismo²⁴⁸.

Newton Cannito parte em defesa do tropicalismo e reivindica uma postura mais envolvida dos artistas em relação aos rumos que o conceito da Tropicália tomou e pode vir a tomar, mesmo que acabe incorrendo em um essencialismo quando reivindica os “verdadeiros valores” da Tropicália. Acreditamos que a frase ficaria mais bem colocada se o cineasta reivindicasse o sentido de ruptura, por um lado, intrínseco à Tropicália, e que até hoje inspira artistas como Matthew Atezzo, assume vivid astro focus, Dominique Gonzalez-Foerster, Arto Lindsay, Marepe, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander e Karin Schneider e, ainda, os

²⁴⁶ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 311.

²⁴⁷ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, p. 311.

²⁴⁸ CANNITO, Newton. Por um (novo) choque de Tropicalismo (agora, no cinema), 2014.

trabalhos musicais de +2 (banda formada por Moreno Veloso, Domenico Lancelotti e Kassín)²⁴⁹ e outros músicos brasileiros e estrangeiros.

Tratamos, neste capítulo, das polêmicas recentes (mas ainda antigas) envolvendo a Tropicália e dos posicionamentos críticos que trazem uma avaliação pessimista dos resultados produzidos na cultura brasileira com o advento do movimento tropicalista, de certa forma, responsabilizando-o pela “decadência” cultural do país. Além disso, percebemos na postura de Roberto Schwarz e de Nuno Ramos (e, também, de outros críticos aqui citados) uma posição desanimadora em relação à conjuntura nacional/mundial, como se não houvesse mais pontos de ruptura frente ao caráter homogeneizador do mercado cultural sob domínio do capital, e como se a Tropicália não representasse mais nenhum ponto de ruptura nesse cenário. Não estamos defendendo, no entanto, que a Tropicália e as suas consequências na cultura brasileira não devam ser alvos de críticas, estamos sim questionando leituras críticas desprovidas de imagens-vaga-lumes. Georges Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos vagalumes*, contrapõe o pessimismo moderno ao defender a sobrevivência de imagens artísticas (imagens vaga-lumes) contra-hegemônicas. O autor sustenta seu livro a partir das obras de Pier Paolo Pasolini e de Giorgio Agamben, já que tanto o cineasta quanto o filósofo acreditam no desaparecimento dos vaga-lumes, diante do reino mercantil e da indústria cultural. Ao tratar do termo *sobrevivência*, o autor não instaura neste um valor redentor, mas sim um valor de pequenas resistências e errâncias:

As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade²⁵⁰.

Em seu outro estudo sobre as imagens sobreviventes, no qual tem como foco a obra de Aby Warburg, Didi-Huberman propõe algumas significações para o conceito de “sobrevivência” [*Nachleben*]. Segundo o autor, o termo pode significar uma espécie de “pós-viver”, isto é, “um ser do passado que não para de sobreviver”, pois, “num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que

²⁴⁹ Os artistas citados participaram, com trabalhos inéditos, da exposição *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, realizada em 2006, em organização conjunta do Museu de Arte Contemporânea de Chicago (EUA), do Museu de Arte do Bronx, de Nova York, e do Gabinete de Cultura de São Paulo.

²⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p. 84.

Nietzsche chamou de inatural ou *intempestivo*²⁵¹. Porém, conforme o autor, a forma sobrevivente não sobreviveria triunfalmente diante de suas imagens concorrentes, mas, sim, sobrevive “em termos fantasmiais e sintomais”, à sua própria morte. Desaparecendo em pontos da história e reaparecendo mais tarde em outros pontos, a sobrevivência desnortearia a história. A sobrevivência funciona, portanto, como modelo anacrônico, porque “tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas”²⁵². Ela anacroniza tanto o passado, por problematizar a ideia de uma origem absoluta e convocar, em sua forma, “uma temporalidade impura de hibridações e sedimentações”, como, também, o futuro, por funcionar “como uma força formadora para emergência de estilos”²⁵³. Ademais, de acordo com o autor, toda sobrevivência se configura como palco, ou seja, se configura como “um jogo de ‘pausas’ e ‘crises’, de ‘saltos’ e ‘retornos periódicos’ [*periodic reversions*], de tudo que forma não uma narrativa da história, mas uma meada da memória [*memory-mnemosyne*]”²⁵⁴. Nesse pós-viver, estaria aberto, portanto, “o caminho para se compreender o tempo como esse jogo impuro, tenso, esse debate de latências e violências”²⁵⁵. Dessa maneira, compreendemos a sobrevivência da Tropicália nesses termos, qual seja, como uma urgência anacrônica, muito mais próxima de uma costura da memória do que de uma narrativa histórica linear e homogênea.

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 29.

²⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 70.

²⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 71.

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 76.

²⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 93.

CAPÍTULO 3

ESTUDANDO A TROPICÁLIA: TOM ZÉ E O LIXO LÓGICO

A contribuição de Tom Zé para a Gaia Ciência da MPB

Como observamos nos capítulos anteriores, desde a eclosão da Tropicália, inúmeras foram as interpretações realizadas sobre esse momento-chave da cultura brasileira, o que contribuiu para a construção de um signo instável e, muitas vezes, contraditório. Se há os que apoiaram o movimento tropicalista, na época de seu surgimento, como o poeta e crítico Augusto de Campos, há, também, os que se opuseram a ele enfaticamente, caso do crítico literário Roberto Schwarz. Hoje temos um acervo abundante de leituras sobre a Tropicália, que continua se proliferando contemporaneamente. Uma dessas interpretações foi elaborada por Tom Zé em seu *disco-tese Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012 de forma independente, mas com apoio do programa *Natura Musical* como um dos projetos selecionados em edital nacional. Esse disco dá continuidade a uma série de estudos do compositor sobre determinados gêneros de nossa música popular brasileira. Fizeram parte dessa série *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005), *Estudando a Bossa* (2008) e, agora, podemos considerar o *Tropicália lixo lógico* como um *Estudando a Tropicália*. Em cada um desses discos, Tom Zé elaborou uma tese peculiar, a partir da qual compôs as suas canções.

Cabe aqui destacar, antes de iniciarmos nossa análise do disco, duas características importantes da música popular brasileira, que nos ajudam a entender a possibilidade de um *disco-tese*. Em primeiro lugar, de acordo com Liv Sovik, desde os anos 1960, em um contexto de regime militar e da formação de uma sociedade de consumo no Brasil, a música popular brasileira passou a ser “meio para o comentário sobre a situação nacional”, isto é, “alguns músicos populares e bandas se tornaram ‘intelectuais orgânicos’ da cultura de massa nacional em contexto mundial, enquanto a música popular se tornou um campo de luta pela hegemonia em discursos de identidade nacional”²⁵⁶. Definindo a canção no Brasil como um “campo dialogal”, Paolo Scarnecchia, musicólogo italiano, coloca em relevo essa característica da

²⁵⁶ SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano, 2005, p. 1-5.

música popular brasileira apontada por Liv Sovik. Conforme o autor, os compositores brasileiros, à maneira dos desafios da tradição dos repentistas nordestinos, travam um “constante e contínuo diálogo entre si e com o público, estimulados e às vezes espicados pelos acontecimentos sociais e políticos que se exprimem nas contradições de seu país”²⁵⁷.

A segunda característica da canção brasileira que nos interessa é apontada no ensaio “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, no qual José Miguel Wisnik afirma ser a música popular brasileira dotada de uma “malha de permeabilidades”, pelo modo como a alta cultura se cruza com produções populares, tendo como resultado a leveza, o deslocamento da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa e, ainda, a conciliação dos termos *música erudita*, *música popular* e *tradição folclórica*. Segundo o autor, encontramos, na canção popular brasileira, elementos artísticos e técnicos de proveniências diversas, isto é, nos deparamos em nossa canção com bases variadas, como as “portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”²⁵⁸. Essa permeabilidade, destacada por Wisnik como uma das características distintivas mais notáveis de nossa música popular, poderia resultar em um ecletismo ou em “pura confusão” ou, como afirma o autor,

Poderia ser confundida, ainda, com a tendência ao pastiche ou à generalização do caráter mercadológico de toda matéria sonora, que sobreveio às liberações da década de 1960. No entanto, é possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição critérios que a tornaram capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões do mercado.²⁵⁹

Wisnik postula, então, que a música popular se configura como uma nova forma de “gaia ciência” no Brasil. Partindo do conceito nietzschiano, o ensaísta entende que esse saber poético-musical, encontrado em nossa música, é composto tanto por uma “agudeza intelectual” quanto por uma “inocência na alegria”. O autor enfatiza como “o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’”, produziu consequências extremamente importantes para o

²⁵⁷ SCARNECCHIA, Paolo apud WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil, 2004, p. 219.

²⁵⁸ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil, 2004, p. 215.

²⁵⁹ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil, 2004, p. 215.

desenvolvimento cultural do país²⁶⁰. A gaia ciência, que compõe nossa música, chega aos nossos ouvidos com muita naturalidade, permitindo dois tipos de recepção: uma crítica e outra descomprometida. Uma das maiores contribuições, nesse sentido, nos foi dada pela Bossa Nova, pois, através de sua forma popular, pretendia-se fazer uma música elaborada, com uma harmonia sofisticada – muitos de seus compositores possuíam, inclusive, formação erudita. Com músicas como *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, ambas de Tom Jobim e de Newton Mendonça, desenvolveu-se um caráter metalinguístico na canção brasileira, que já se notava em canções como *Gago apaixonado*, de Noel Rosa. Esse diálogo entre letra e música se tornou um procedimento da Bossa Nova e possibilitou, como já dissemos, recepções ingênuas e/ou interessadas nas discussões estéticas e/ou políticas propostas nas canções. Diante do estigma de país subdesenvolvido, a Bossa Nova representou, ao lado da construção de Brasília e do futebol da geração de Pelé, uma utopia de modernização, uma crença em “um país capaz de produzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou ‘folclóricos’”²⁶¹. Esse investimento formal da canção se modifica no momento em que se institui o golpe civil-militar, pois “as pressões políticas dos anos 1960 fizeram com que o potencial metalinguístico da Bossa Nova tenha se desenvolvido em um novo sentido, fazendo um discurso não sobre a própria forma, mas sobre a realidade brasileira”²⁶². A partir do momento em que se instaura a ditadura militar, a alegoria barroca do Brasil e a carnavalização paródica passam a ser alguns dos procedimentos artísticos, utilizados pelo Cinema Novo e pela Tropicália, que tentam dar conta das contradições de um país que contém tanto a modernização quanto o atraso não mais como características duais, mas como paradoxo que o distingue e o inclui no mundo.

Como consequência do desenvolvimento dessas duas características, a música popular brasileira passa, então, a ser vista como objeto de estudo e começa a ser discutida em meios acadêmicos. Tendo em vista que o álbum de Tom Zé guarda em si as duas características mencionadas acima – isto é, tanto compõe o campo dialogal da canção brasileira quanto é composto pela permeabilidade referida –, pretendemos empreender uma análise sobre o disco *Tropicália lixo lógico* e a sua tese. Como o álbum “mescla canções bastante festeiras, que discorrem sobre a tese, com outras também festeiras, que não abordam tese nenhuma”²⁶³, totalizando dezesseis faixas, escolhemos tratar mais enfaticamente das “canções festeiras, que

²⁶⁰ WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil*, 2004, p. 218.

²⁶¹ WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil*, 2004, p. 216.

²⁶² SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano, 2005, p. 3.

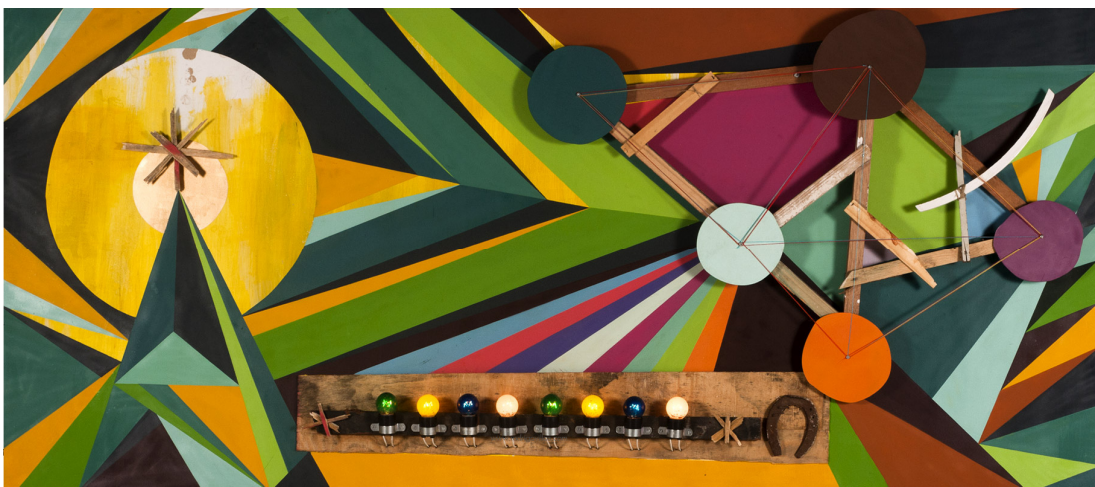
²⁶³ TOM ZÉ. *A Tropicália segundo Tom Zé*, 2012.

discorrem sobre a tese”. São elas: “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, “Tropicalea jacta est”, “Marcha-enredo da creche tropical”, “Tropicália, lixo lógico” e “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”.

A capa é o primeiro elemento com o qual nos deparamos, e nela já se figura a ideia que encontraremos ao longo do álbum. As imagens que a compõem fazem parte da tela encomendada ao artista plástico, grafiteiro e ilustrador carioca, Rodrigo Villas (Figuras 1 e 2). Para compor a sua tela, o artista utilizou materiais recolhidos do lixo, que, reciclados, se tornaram arte. Rodrigo Villas também foi o idealizador do projeto *Lovebirds*, que teve como objetivo ser uma espécie de protesto poético urbano. O projeto consiste em pendurar pequenos pássaros coloridos, feitos com madeiras achadas em caçambas de lixo, nas fiações das grandes cidades. O artista comenta n’*O Globo* sobre os *Lovebirds* pendurados no Rio de Janeiro desde 2010, abaixo:

Minha ideia é refletir o fato de que quase ninguém olha para cima e repara na cidade do alto. Quem percebe os pássaros no meio da fiação geralmente são as crianças. Para você ver... Eu os penduro há mais de um ano e só agora eles começaram a chamar a atenção (...) Se a gente não olha pra cima, não se incomoda com este absurdo que são as fiações do Rio. Tem também um quê de poesia visual, de inserir um elemento lúdico no meio da selva urbana.²⁶⁴

Tela de Rodrigo Villas (Figura 1)



²⁶⁴ VILLAS, Rodrigo. Rodrigo Villas: ‘livre’ como um pássaro, 2013.



Capa e contracapa do disco de Tom Zé (Figura 2)²⁶⁵

Procedimento artístico escolhido por Villas, a reciclagem atravessa tanto as obras deste artista quanto a leitura da *Tropicália* realizada por Tom Zé. Ademais, notamos, ainda, na tela do artista, a referência ao concretismo em sua perspectiva formal, retorno que se faz em diferença. Em sua análise do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), Celso Favaretto observa como a capa é metalinguagem do disco, pois “alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los”²⁶⁶. O mesmo acontece com o álbum *Tropicália lixo lógico* (2012), cuja capa estabelece uma relação metalinguística com aquilo que encontraremos nas canções. Devemos pontuar, ainda, que este não é o único paralelismo existente entre o disco-manifesto de 1968 e o *disco-tese* de 2012. Identificamos em ambos a utilização da mesma concepção formal do disco *Sargeant Pepper's* (1967), dos Beatles, já que nos três álbuns as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final, como uma longa suíte. No caso do CD de Tom Zé, o tema de início, intitulado “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, é retomado no fechamento do disco com a música “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”. Outras são as características em comum entre os álbuns, como por exemplo: a utilização de um latim macarrônico típico de uma atitude paródica diante daquilo que é oficial; a configuração de ambos os discos como um objeto para se ouvir e “ler”, isto é, que

²⁶⁵ As imagens encontram-se disponíveis em: <<http://rodrigovillas.com/?p=1071>>. Acesso em: mar. 2014.

²⁶⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 83.

“exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer”²⁶⁷; as músicas que compõem os discos mesclam duas orientações – no caso do *Tropicália ou Panis et Circencis*, não há “uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento, como na música de protesto)”²⁶⁸, mantendo-se, assim, a marca épico-lírica das canções; e, no caso do *Tropicália lixo lógico*, apesar de termos a divisão entre as músicas festeiras sobre a tese e as músicas festeiras que não abordam a tese, as duas orientações compõem a interpretação de Tom Zé sobre a Tropicália. Para ilustrar essa última característica dos dois álbuns, utilizemos, como exemplo, as canções “Lindonéia” (cantada por Nara Leão) e “O Motobói e Maria Clara” (cantada por Tom Zé e Mallu Magalhães). A primeira canção faz parte do disco de 1968 e, apesar do lirismo, não deixa de tratar dos “efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado”, e, também, de aludir “ao dado suburbano como a um espaço fechado” e sem alternativas²⁶⁹. Assim como essa composição épico-lírica, “O Motobói e Maria Clara” (faixa 4 do disco de Tom Zé) é uma canção que, aos moldes de algumas composições tropicalistas, trata de personagens do proletariado, de uma cena típica de personagens suburbanos e da relação destes com os valores modernos e o consumismo, porém de maneira bastante lírica, inclusive no que diz respeito ao arranjo. A participação da cantora Mallu Magalhães suaviza ainda mais o tema tratado nesta composição. Podemos inferir que a cantora foi escolhida para compor o elenco de participações do disco por se aproximar mais do paradigma de canto de Nara Leão do que do paradigma de canto de Elis Regina, cuja dicção inclinava-se para o exagero das ornamentações. Mesmo não abordando diretamente a tese de Tom Zé, “O Motobói e Maria Clara” não deixa de fazer parte da análise e da recuperação da Tropicália feita pelo artista, agora, atualizando o procedimento tropicalista ao tratar de um personagem contemporâneo de nossas grandes cidades – o motobói, nosso *motoboy* aporuguesado – e da ascensão da Classe C no Brasil que se dá, em grande medida, através do consumo. Cabe destacar como a montagem cubista é utilizada como procedimento formal nas duas músicas citadas, pois as imagens são reproduzidas em fragmentos que vamos montando à medida que escutamos/lemos as canções, como podemos observar no trecho abaixo:

Tom Zé: Motobói se apresenta!
A motocar

²⁶⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 79.

²⁶⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 84.

²⁶⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 104-106.

Mallu: Ele me toca
 Tom Zé: Se avenida fica lenta
 A motocar!
 Mallu: Eu toco nele

Tom Zé: A motocar!
 A motoca toca a me levar
 Mallu: Por me tocar
 Minha touca pra te retocar

Tom Zé: Pegando nossa carona
 A motocar
 Mallu: Ele me toca
 Tom Zé: Escritório funciona
 A motocar!
 Mallu: Eu toco ele

Tom Zé: A motocar
 A motoca toca me levar
 Mallu: Por me tocar
 Minha touca pra te retocar

Clara Maria
 Sonha di comprá
 Na primeira liquidação
 Os eletros,
 Nosso fogão.

De acordo com Santuza Cambraia Naves, com o advento da Tropicália, a forma canção sofreu um abalo no Brasil, pois, como a estética tropicalista passa a recorrer a diversos elementos externos à canção – arranjo, interpretação, capa de disco, performance –, houve uma perda de autonomia dessa forma musical. Segundo a autora, “é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais”²⁷⁰. Estamos diante da constatação de que a canção tropicalista “não é mais um artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra”, ela só se completa com elementos externos à musicalidade²⁷¹. Naves observa, ainda, como, na canção tropicalista, os instrumentos musicais utilizados atuam como alegorias – “não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado”²⁷². Através da utilização da guitarra elétrica, símbolo do rock, os tropicalistas marcaram a incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro em um momento determinado por excessivas posições nacionalistas. Além disso, ao utilizarem orquestrações exageradas em suas músicas, mostraram-se “receptivos à sonoridade *kitsch* num momento de valorização do

²⁷⁰ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 97.

²⁷¹ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 98.

²⁷² NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 97.

conceito de bom gosto introduzido pela bossa nova: voz contida, violão acústico, percussão discreta e palco nu²⁷³. Para lermos o disco de Tom Zé, também precisamos sair da canção e levar em conta a capa, a contracapa, os arranjos, as escolhas dos instrumentos, a biografia do músico e, ainda, a sua performance midiática. Tendo em vista essas características, observamos, por exemplo, como Tom Zé opera a reciclagem do procedimento tropicalista de aglutinação do arcaico e do moderno em seu arranjo. O arcaico, representado na canção pela utilização da rabeca²⁷⁴ nos arranjos, se aglutina com o moderno, representado pela guitarra, o rap de Emicida, a programação de *loops*. Esses dois últimos elementos podem, inclusive, representar o deslocamento da canção bossanovista. Enquanto Caetano Veloso canta “A Bossa Nova é Foda”, Emicida canta “O Hip-Hop é Foda”, demonstrando a existência de linhagens diferentes na canção popular brasileira.

Após nosso contato com a capa, o texto da contracapa – que discutiremos abaixo quando formos tratar mais propriamente da tese – é o segundo elemento com o qual nos deparamos no álbum, nos ajudando a compor o esquema interpretativo de Tom Zé sobre a Tropicália:

ATRIBUI-SE ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato.
Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc. ...: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex.
O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.
De 0 A 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical.
Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso –, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico.²⁷⁵

A primeira canção do *CD*, “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, em uma atmosfera mitológica, narra como se deu o nascimento da “menina Tropicália”. Um procedimento formal é bastante recorrente nessa canção: a utilização de oximoros, que nos mostra como a menina é formada por muitos paradoxos, como ela aglutina opostos em si mesma. A música começa com sons de respiração e de batidas fortes e com um coro que sugere a encenação de um ritual. Esses sons se aceleram até que a letra comece a ser cantada/falada por Tom Zé e Emicida (rapper paulista), numa combinação de uma entoação

²⁷³ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 97-98.

²⁷⁴ Instrumento rústico de corda friccionada com arco, semelhante ao violino, cujo nome é de origem árabe.

²⁷⁵ TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

típica do interior nordestino e de uma dicção urbana característica do *rap*. O ritmo do texto se constrói com versos de sete sílabas, comumente utilizados em versos populares, como no cordel e nas trovas e quadrinhas populares. Há aqui a aproximação e a mescla entre o cordel nordestino e o discurso rítmico-poético do *rap*.

Personae iures alieni

Di | a | bo | e | Deus | nu | ma | sa | la;
 Fir | mou | -se | al | cor | do | so | le | ne
 De | ul | nir | em | ca | sa | men | to
 A | fé | e | o | co | nhe | ci | men | to.

Ca | sou | -se | com | mui | ta | ga | la
 O | sa | ber | de | Al | ris | tó | teles
 Com | a | cul | tu | ra | do | mou | ro,
 Pa | ra | ter | num | só | fi | lho | te
 O | du | pli | ca | do | te | sou | ro.

Ao nos depararmos com os primeiros versos acima, nos damos conta de que estamos diante de um evento solene: o acordo de Deus e do Diabo para unir em casamento a fé e o conhecimento, para unir o saber de Aristóteles com a cultura do mouro, gerando a menina que possuirá o duplicado tesouro, que combinará os opostos em si. Nesse momento, acontece um corte na canção e são acrescentados cavaquinhos e guitarra elétrica ao arranjo num ritmo de samba animado e bem marcado, insinuando a mudança do ritual solene para a festa profana. Estamos diante da festa de nascimento da Tropicália, em que estão presentes não só a casta divina, mas, também, o diabo; não só Apolo, mas também Macunaíma; não só o padre e o delegado, mas também a puta e o ladrão de cavalo; ou seja, não só os elementos que representam a ordem, a harmonia, o limite e a medida, mas também aqueles que representam a desordem e a desmedida. A menina é descrita com oximoros, como vemos nas estrofes abaixo:

E a menina, meu rapaz
 Cresceu depressa demais:
 Anda presa na Soltura
 Circula na Quadratura
 E o Sossego ela não deixa em paz.

Cada dia mais esperta
 A moleca desconcerta
 Conserta e já desconcerta,
 No senso que ela retalha
 Não há quem bote cangalha.
 Se você faz represália
 Ela passa a mão na genitália,
 Esfrega na sua cara.

Mas...
 Onde a cultura vige
 E o conhecimento exige
 Recita noblesse oblige
 Com veludo na laringe,
 Castiça cantarolando
Quod erat demonstrandum,
 E recebida na sala
 Se trata por Tropicália.

De acordo com a canção, a Tropicália “anda presa na soltura”; “circula na quadratura”; “o sossego ela não deixa em paz”; “conserta e já desconcerta”; apesar de retalhar a prudência e ser atrevida e libertina, quando o conhecimento e a cultura exigem (nessa parte da música, acrescentam-se violino e violoncelo ao arranjo e a música se suaviza), ela é nobre e castiça. Podemos exemplificar esse caráter paradoxal da Tropicália, a partir da construção “circula na quadratura”, pois a redução de um círculo a um quadrado equivalente é um problema até hoje sem solução e o termo “quadratura do círculo” pode ser compreendido, em sentido figurado, como algo que é irrealizável/impossível, em suma, uma utopia. Essa canção apresenta a Tropicália para os ouvintes.

Na segunda música sobre a tese (faixa 3), “Tropicalea jacta est”, Tom Zé faz menção a uma passagem do Livro III do Poema *Metamorfoses*, de Ovídio, em que Alceste, sacerdote de Baco, conta para o rei de Tebas, Penteu, como conheceu Baco e como virou seu sacerdote. Assim como Alceste, Tom Zé nos conta quem foram os responsáveis pelo “gatilho disparador que provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex”, isto é, quem foram os responsáveis por provocar o surgimento da Tropicália. Foram eles: Décio Pignatari, Zé Celso Martinez Corrêa e os Irmãos Campos. A música começa com o seguinte refrão:

Parassá penteu escuta cá
 Parassá penteu escuta aqui
 Quando Baco bicou no barco
 Tinha Pigna, Campos in
 Celso Zeopardo,
 Matinê par’o delfim
 Vi, vi, vi

No texto “A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, Jeder Janotti e Jorge Cardoso afirmam ser o refrão o “elemento básico da canção popular massiva”, podendo ser definido como “um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte

do ouvinte e a participação ('cantar junto') do receptor no ato de audição"²⁷⁶. Através da estratégia formal da aliteração, da brincadeira com os nomes (procedimento já conhecido dos ouvintes de Tom Zé) e da sua repetição sistemática, este refrão cumpre a sua função como artifício para aproximar a música de seus receptores, aproximação pela qual Tom Zé sempre primou em sua carreira sem renunciar à elaboração de sua música. Após o refrão, Tom Zé começa a discorrer sobre o fato de que Caetano Veloso e Gilberto Gil, antes de serem exilados pela ditadura, foram os responsáveis, com a Tropicália, por tirar o Brasil da Idade Média e levá-lo para a Segunda Revolução Industrial, capacitando-nos para a "era do pré-sal" e para a "nova folia da tecnologia", isto é, para o momento atual, marcado pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e de comunicação. Tom Zé parece nos dizer que, apesar de estarmos em um outro momento da história do país e do mundo, a Tropicália ainda se faz presente, ainda nos diz respeito e contribui para a leitura de nosso tempo. A Tropicália permanece no presente e tem sua herança estendida para "o século VIII, quando o zero invadiu nossos avós". No século VIII, os árabes levaram para a Europa o símbolo do zero, criado pelos indianos, e a concepção de vazio intrínseca a esse símbolo, algo que era desconhecido na Europa e que é considerado, ainda hoje, uma das maiores invenções da humanidade.

Em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, Tom Zé conta como pensou no mesmo título dessa música para nomear seu livro. O autor explica como a "'sorte', no sentido de fado ou destino, está contida na palavra 'tropicália'". A famosa frase *alea jacta est* (que pode ser traduzida como "a sorte está lançada") foi dita por Júlio César antes deste atravessar o rio Rubicão e iniciar uma guerra. De acordo com Tom Zé, "'a sorte está lançada' se enlaça com a Tropicália, que nos anos 60 rolou na lama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita atrabiliária, iniciando uma guerra cultural"²⁷⁷. No entanto, ele preferiu o outro título para evitar polêmicas na época. A música segue esse esquema interpretativo, enfatizando como o movimento tropicalista foi responsável pela modernização da música e da cultura brasileiras, como Caetano e Gil foram desbravadores nessa guerra cultural e prepararam nossa mentalidade para a segunda e para a terceira revolução industrial. A canção faz ainda referência às composições "Domingo no parque" (Gilberto Gil), "Alegria, alegria" (Caetano Veloso) e "Geleia Geral" (Gilberto Gil / Torquato Neto), sendo as primeiras pré-tropicalistas e a última emblema da Tropicália, no disco *Tropicália ou Panis et Circencis*.

²⁷⁶ CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática, 2006, p. 14-15.

²⁷⁷ TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 57.

Dois que antes da cela – da ditadura
 Deram a vela / da nossa aventura
 Barqueiro meu navegador
 Pa-ra-rá conjectura logo nosso primeiro
 Computador / computador.
 (No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60)

Era urgente / sair da tunda
 Levar a gente / para a Segunda
 Revolução Industrial
 Pa-ra-rá capacitados para a nova folia:
 Tecnologia
 Tecnologia.

Domingo no parque sem documento
 Com Juliana-vegando contra o vento
 Saímos da nossa Idade Média nessa nau
 Diretamente para a era do pré-sal.

Na terceira música que aborda a tese (faixa 5), uma marchinha de carnaval, Tom Zé usa pela primeira vez a palavra “analfatotes”²⁷⁸ (um dos muitos neologismos do disco). Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, ele discorre sobre o analfabetismo:

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia.

(...)

Vaidosamente, tenho me vangloriado de que o livro que me fez analfabeto foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, em sua segunda parte, “O Homem”. (...) Na verdade foram muitos os passos nesse Gradus ad Parnassum. Tive uma dupla e grande sorte já de nascença: aprendi na infância uma língua de tradição falada; segunda, nasci numa família genial, que se chocava de frente contra alicerces de nossa cultura.²⁷⁹

Nesses passos rumo ao “analfabetismo”, foi importante também a formação de Tom Zé na Escola de Música da Universidade da Bahia. Segundo o artista, a escola era um “experimento de desculturação”, principalmente por causa do Professor Hans-Joachim Koellreutter, que dava uma importância grande aos “princípios da música-filosofia-oriental”²⁸⁰. Tom Zé estudou na Escola de Música da Universidade da Bahia de 1962 a 1967, e vivenciou a subversão cultural idealizada pelo reitor Edgar Santos. Com a criação de uma das melhores Escolas de Música do Brasil em 1954, Edgar Santos comete “a ‘impostura sociológica’ de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de

²⁷⁸ Tom Zé utiliza duas formas de neologismo para designar o analfabetismo em relação à cultura ocidental: “analfatotes” e “analfatóteles” – as duas significando a mesma ideia.

²⁷⁹ TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 54.

²⁸⁰ TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 51.

arte: Música, Teatro e Dança”. Apesar das muitas greves que ocorreram na universidade contra as verbas “perdidas” e “desperdiçadas” nessas escolas de arte, Tom Zé destaca que esse “criminoso procedimento político e social teve um leque de consequências culturais as mais enriquecedoras para as décadas seguintes na vida da Bahia, repercutindo no Brasil, como se sabe”²⁸¹.

Na canção “Marcha-enredo da creche tropical”, Tom Zé lamenta a invasão portuguesa no Brasil, mas, ao mesmo tempo, ressalta que por causa dela tivemos uma educação paradoxal e, também, a creche tropical. Há diversas referências nessa canção que compõem o universo da creche tropical, composta pelos “moleques analfatóteles”: o dadaísmo, a poesia provençal, os jograis que eram ouvidos na creche, os rondós dos nossos avós e, principalmente, a cultura oral, testemunhada pelo escritor Euclides da Cunha, que, com o objetivo de escrever contra os sertanejos, acabou se encantando por eles. Tom Zé, também, nos mostra como a cosmovisão do sertão é outra – “pensar é pão”.

A tristeza daquela invasão,
Ai Deus... Ai Deus, valeu,
Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu

A creche tropical – pical
Nossa universi-
-Dadal dadal, dadal a a a
Há... nos velhos quintais
cada moleque do lote
dos analfatotes
ouvindo jograis, os mais radicais.
Tropicalisura voz,
A tal tanajura
Só cai se tiver na gordura
Os mesmos rondós dos nossos avós.
E Pedro Taques falou – ali dá, dali vem
Se conservar – ali dá, dali vem
O paulista – ali dá, dali vem
Tradicional
Na creche, menino,
Vem o provençal:
É um dia, é um dado, é um dedo,
Chapéu de dedo é dedal.

Ela entra e sai do sertão, ai Deus,
Ai Deus nos dá descontínuo rincão
Perdida por lá, a cultura oral, oh mal!
Testemunha vai lá - um tal
De Euclides da Cun unha, unha, unha a a a.
Lá... é quando ele cunha

Moeda que trinca na unha
E a língua um dia

²⁸¹ TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 54.

Na creche, senhora, poder, magia
 Naquele mundão
 O falar da gente assegura
 Na mansa doçura
 Outra cosmovisão: pensar é pão.
 Depois em Rosa eu vi – ali dá, dali vem
 Prosa que li – ali dá, dali vem
 E ela sorri – ali dá, dali vem

Em resenha sobre o disco, José Miguel Wisnik lembra ao leitor que, assim como Tom Zé, o escritor Guimarães Rosa, que utilizou os falares sertanejos em sua obra, tinha um pai dono de loja no interior, o que possibilitou aos dois o contato com essa oralidade do sertão. Para o crítico, o escritor também poderia ser

incluído na categoria dos “analfatóteles”, sertanejos remixados na urbe, supraletrados que deslocam a lógica aristotélica ao submetê-la, com todas as consequências disso, aos jogos e paradoxos de sons e sentidos, às outras dimensões do mundo não letrado, ao qual Tom Zé permaneceu sempre fiel, como marca renitente e escolhida da sua diferença e da sua integridade.²⁸²

A quarta música sobre a tese (faixa 7), cujo título é idêntico ao do CD, pode ser considerada o interpretante do disco, por condensar a tese presente nas outras músicas, na capa e na contracapa. A canção começa com duas citações: em primeiro lugar, a orquestração do início da música é retirada do início de “Coração Materno”, em um processo de colagem do arranjo feito por Rogério Duprat para o disco *Tropicália ou Panis et Circencis*; em segundo lugar, citando a música “Enquanto seu lobo não vem” do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* e, também, a música “Lobo Bobo”, de Carlos Lyra, Tom Zé nos mostra como, apesar de seus “belos motes”, “Aristotes”, assim como o “Lobo Bobo”, não “comeu ninguém”. No processo de colonização, apesar de o Lobo invadir “a pureza Chapeuzinho”, este não consegue colonizá-la.

A pureza Chapeuzinho
 Passeando na floresta
 Enquanto Seu Lobo não vem:
 Mas o Lobo entrou na festa
 E não comeu ninguém.

Era uma tentação,
 Ele tinha belos motes,
 O Lobo Seu Aristotes:
 Expulsava todo incréu
 Ali do nosso céu.

²⁸² WISNIK, José Miguel Wisnik. ‘Analfatóteles’, 2012, p. 2.

A canção tem participação do cantor pernambucano Washington, descoberto por Tom Zé através do tio do rapaz, vendedor de redes em Perdizes, São Paulo, bairro onde o artista vive. As partes da música que descrevem a tensão entre Chapeuzinho e o Lobo e entre o lixo jogado no hipotálamo e sua invasão no córtex ficaram a cargo do cantor Washington – a densidade de sua voz e a instrumentalização com violino e cello ajudam a compor a tensão desses embates. Tom Zé canta nas outras partes da canção, acompanhado de uma instrumentalização com guitarra, violão e cavaquinho, em uma dinâmica mais acelerada e animada. Após retratar, na música anterior, o processo de aprendizagem na creche tropical, o compositor apresenta, nessa canção, o choque entre a cultura árabe nordestinizada e a cultura ocidental representada pela lógica aristotélica, que ocorre em um contexto escolar e resulta no lixo lógico. Segundo Tom Zé, esse choque cultural faz com que as equações de “Aristotes” sejam utilizadas e assimiladas, transformando a lógica moçárabe em lixo lógico, porém essa outra lógica não desaparece, ela é jogada no hipotálamo, até que esse lixo retorne e invada o córtex dos tropicalistas, na década de 1960, trazendo de volta aquela lógica que havia sido descartada. A música aborda, portanto, o percurso do lixo lógico – desde sua criação até sua invasão/reciclagem no córtex.

Não era melhor, tampouco pior,
Apenas outra e diferente a concepção
Que na creche dos analfatóteles regia
Nossa moçárabe estrutura de pensar.
Mas na escola, primo dia,
Conhecemos Aristotes,
Que o seu grande pacote
De pensar oferecia.

Não recusamos
Suas equações
Mas, por curiosidade, fez-se habitual
Resolver também com nossas armas a questão –
Uma moçárabe possível solução
Tudo bem, que legal,
Resultado quase igual,
Mas a diferença que restou
O lixo lógico criou.

Aprendemos a jogá-lo
No poço do hipotalo
Mas o lixo, duarteiro,
O córtex invadiu:
Caegitano entorta rocha
Capinante agiu.

Finalmente, na última música do CD, “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)” (faixa 16), Tom Zé utiliza os nomes de Caetano Veloso, Emicida, Mallu Magalhães, Rita Lee,

Gilberto Gil, Péllico, José Carlos Capinan e Rodrigo Amarante para criar novas palavras, uma brincadeira com nomes próprios que, como já vimos, é recorrente em suas músicas. O disco, então, termina como começou, com o mesmo tema musical do início, formando uma espécie de ciclo, mas agora Tom Zé fala em “segunda vinda”, o que sugere a passagem do legado e da responsabilidade de continuidade/descontinuidade do projeto de desenvolvimento da música e cultura brasileiras para as novas gerações.

Caemicida malluri
 Ta gil
 Pelicapinarante was
 Que vai
 Na manjedouramarassu
 Nascer
 É hora da Segunda Vinda
 Quem essa criatura vem
 A ser,
 Que sai do *Spiritus Mundi*?

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, após afirmar como a música popular possui um desenvolvimento peculiar no Brasil e como o movimento tropicalista foi responsável por apontar “setas para o futuro” em diversos âmbitos, Tom Zé mostra-se esperançoso em relação aos artistas novos, indicando a necessidade da contribuição e da produção crítica desses artistas frente aos desafios do futuro:

A música popular é uma das artes mais peculiares e desenvolvidas da cultura brasileira. Isso é uma visão inclusive que os estudiosos estrangeiros têm. E digamos que, assim como eu vi o tropicalismo apontar setas para o futuro – não só na profissão de músico, mas em todas as áreas –, eu vejo nesses músicos novos que chegaram perto de mim uma grande capacidade de crítica, de visão. Acho que quando estivermos diante da terceira revolução industrial, com todos os problemas que devem vir (como o desemprego), a gente vai precisar no Brasil que os artistas produzam massa mental para fazer frente a essa novidade. Aí quando eu vejo esses artistas novos eu penso: pode ter jeito, porque esses caras são de foder! Quer dizer, acho que a música dará sua contribuição.²⁸³

Além de explicar a sua tese no disco, através das músicas, da capa e da contracapa, Tom Zé também a esclarece em uma entrevista performática para a *Revista Bravo!*²⁸⁴. Com todos esses elementos do álbum já conhecidos, em linhas gerais, estamos diante da seguinte tese: discordando da afirmação de que a Tropicália não existiria sem Oswald de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, os Mutantes e o rock internacional, Tom Zé afirma que “o tropicalismo nasceu do lixo lógico!”. Os agentes citados

²⁸³TOM ZÉ. Tom Zé fala sobre disco “Tropicália Lixo Lógico” e sobre shows em São Paulo, 2012.

²⁸⁴TOM ZÉ. A Tropicália segundo Tom Zé, 2012.

“desempenharam somente a função de gatilho disparador. O verdadeiro pai da criança é o lixo lógico!”. Para ele, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiraram o Brasil da Idade Média e o levaram para a Segunda Revolução Industrial, isto é, a revolução “da publicidade, da televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg, o físico alemão”. Fizeram isso ao colocar a música brasileira em diálogo com o que havia de mais revolucionário fora do país – os Beatles, os Rolling Stones, o cinema francês, a cultura pop. Apesar de Tom Zé considerar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram “os nossos heróis civilizadores, os caras que ajudaram a enxertar na juventude o gosto pelo progresso, pela inovação”, eles não fizeram tudo sozinhos, pois ele próprio, Gal Costa, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Glauber Rocha aderiram ao movimento e às suas ideias. O grande argumento de Tom Zé é que os participantes do movimento são de interiores nordestinos, onde se consumia “uma prosódia, um saber oral, uma visão de mundo que não advinha dos gregos, e sim dos árabes”, pois, se a Península Ibérica foi, durante séculos, dominada pelos árabes, os portugueses que colonizaram o Nordeste carregavam essa herança. Portanto, até os 7 ou 8 anos, quando as crianças da creche tropical entravam na escola, todas permaneciam analfatotes, isto é, analfabetas no que diz respeito a Aristóteles, à cultura/filosofia ocidental e ao racionalismo. Quando entravam em contato com Aristóteles e seu “pacote de pensar”, ficavam fascinadas e, então, jogavam fora o conhecimento anterior no hipotálamo, pois, segundo Tom Zé, tudo que é desprezado pelo córtex migra para lá²⁸⁵. Esse lixo lógico, dotado de outra lógica (a dos árabes e do Oriente), ficou adormecido no hipotálamo até que, na década de 1960,

Caetano e Gil ouviram Beatles e Mutantes, leram Oswald e Agrippino, assistiram às peças de Zé Celso, conheceram as pirações de Oiticica e se incomodaram, como a ostra diante da pedra. Sentiram que um mar de inovações os convocava à luta e que

²⁸⁵ Percebe-se aqui uma confluência entre a tese de Tom Zé e o lusotropicalismo, tal como é pensado pelo antropólogo Gilberto Freyre. Segundo Freyre, o português, por já ser mestiço em Portugal, jamais poderia desenvolver em suas colônias um processo de desenvolvimento histórico centrado no branco europeu. Percebendo um processo civilizatório inter-racial no Brasil e em outras ex-colônias portuguesas, nas quais os elementos negro africano e índio civilizaram o branco português, já aclimatado por amálgamas inter-raciais, o antropólogo argumenta em favor das possibilidades civilizacionais da integração racial, considerando a mestiçagem como um elemento positivo. Freyre se contrapunha às teorias científico-racialistas desenvolvidas no Brasil na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, que consideravam a mestiçagem de maneira negativa e como um empecilho para o progresso. A geração pós-romântica brasileira será fortemente influenciada pelo cientificismo europeu, aderindo ao positivismo de Comte, ao evolucionismo de Spencer, à defesa da modernização, ao universalismo e à ocidentalização do país. A aceitação dessas ideias significava admitir a superioridade da “raça branca”, o que resultou na desconfiança do destino do Brasil, por parte dos intelectuais, já que a maioria da população era mestiça, negra ou indígena. Como acreditar no progresso do país se sua população era considerada inferior? Havia um desacerto entre a teoria e a prática, o que causava angústia e pessimismo nos intelectuais da época. Dentre as consequências desse pensamento de época está a imigração europeia, que, a partir de 1880, aumenta consideravelmente e é motivada pela tentativa de branqueamento da população brasileira, tanto no nível étnico, quanto cultural.

a tal da MPB necessitava abraçar de vez a modernidade. Foi daí que o lixo lógico abandonou o hipotálamo deles e reinviadiu o córtex. Em outras palavras: os dois perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral e uni-los à cultura pop do Ocidente, filha direta do pensamento aristotélico. Conseguiram, assim, engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália.²⁸⁶

Após as reflexões realizadas até aqui, propomos duas chaves de leitura para compreender o álbum de Tom Zé. Primeiramente, poderíamos inferir que, por exaltar Caetano Veloso e Gilberto Gil como os grandes responsáveis pela Tropicália, Tom Zé se apaga enquanto agente participante do movimento. Porém, o que observamos no disco é justamente o contrário: Tom Zé traz para si a centralidade da interpretação da Tropicália. Em segundo lugar, podemos pensar o disco a partir do que Walter Moser²⁸⁷ denomina de *reciclagem cultural*, na medida em que, desde o aspecto físico até o simbólico, processa-se a inclusão de “restos” e “dejetos” no espaço cultural e artístico. Além disso, com a reciclagem do lixo lógico, o espaço hegemônico incorpora materiais culturais de outras procedências, colocando-os em diálogo.

Apagado como Trotsky, Tom Zé ressurge

Na construção da tese do disco, percebemos dois movimentos em Tom Zé – um de afastamento e outro de aproximação em relação à Tropicália. O afastamento se manifesta quando, por exemplo, o músico constata que a sua relação com o movimento tropicalista foi a de uma contingência de propósitos em dado momento, como percebemos na citação abaixo:

Eu fazia um tipo de música. Um dia encontrei Gil e Caetano, que me disseram: “Você fica conosco”, e me deram o telhado deles. A minha música não mudou, eu não sabia fazer o que eles faziam nem tentei fazer, e só fui fazer agora uma imitação, só vim plagiar eles agora. Enquanto eles faziam uma música de bossa nova da mais alta qualidade, eu fazia uma música rústica. Eles fizeram, saíram e entraram em outra coisa e eu continuo fazendo a mesma coisa que sempre fiz, e não sei o que é tropicalismo e o que não é. Uma coisa que talvez responda: minha fonte não é o futuro, é o passado. Em tudo o que eu fiz até agora, foi o passado que me orientou. Não estou falando do meu passado, foi a investigação do passado que me fez fazer *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008), então não sou um vanguardista, eu sou um “retardista”.²⁸⁸

²⁸⁶ TOM ZÉ. A Tropicália segundo Tom Zé, 2012.

²⁸⁷ MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al (Orgs.). *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, p.23-53.

²⁸⁸ TOM ZÉ. Entrevista RS - Tom Zé, 2012.

Segundo Luiz Tatit, enquanto o projeto da Tropicália era o da canção popular/pop dos anos 1970, o projeto de Tom Zé sempre foi outro – um projeto ligado às insuficiências, aos defeitos, ligado ao que o próprio músico chama de “descanção” ou “anticanção”²⁸⁹. Por esse motivo, Tom Zé afirma que teve de plagiar Caetano Veloso e Gilberto Gil para compor seu disco. Em entrevistas para a *Folha de S. Paulo* e para o Portal de Música da UOL, ele comenta que teve medo de tratar do assunto, por este ser “um momento da vida nacional que repercute até hoje” e por estar “lidando com coisas sagradas, que alimentaram a nação”²⁹⁰. O músico comenta, ainda, sobre o processo de composição tropicalista: “fiz meia dúzia de músicas mais fluentes. Estava feita a parte que sempre preocupou o tropicalismo, de canções cantáveis e populares”²⁹¹.

Músico popular de formação erudita, nascido em Irará, interior da Bahia, Antônio José Santana Martins, ou Tom Zé, integrou, na década de 1960, o movimento tropicalista junto com outros nomes já mencionados. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil foram assimilados pelo mercado nas décadas posteriores ao desmembramento do movimento, Tom Zé, adepto de experimentalismos e de práticas composicionais que se afastam da harmonia funcional, teve seu nome apagado e entrou no ostracismo até 1986, quando, segundo ele, “David Byrne criou para mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo”²⁹². David Byrne, americano e ex-integrante da banda de rock Talking Heads, (re)descobre Tom Zé e o apresenta ao resto do mundo. A partir do lançamento do disco *Estudando o samba* nos Estados Unidos, a carreira de Tom Zé dá uma guinada e, atualmente, parece que nunca esteve tão estabilizada e produtiva, mesmo com o músico completando 78 anos. Não deixa de ser irônico o fato de Tom Zé ter sido (re)descoberto por um estrangeiro, o que nos sugere que ainda estamos presos no espaço-tempo daquela caravela que chegou com Pedro Álvares Cabral – precisamos ser descobertos pelo outro, precisamos que o outro descubra Tom Zé, só assim Tom Zé pode ser Tom Zé. Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta as consequências desse encontro entre Byrne e Tom Zé:

Algo mais importante, no entanto estava por acontecer. É que David, tendo comprado uma quantidade de discos de e sobre samba, levou no bolo um álbum de

²⁸⁹ TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 224.

²⁹⁰ TOM ZÉ. Representante da Tropicália, Tom Zé confessa que teve medo de mergulhar novamente no tema, 2012.

²⁹¹ TOM ZÉ. Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo, 2012.

²⁹² TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 35.

Tom Zé – *Estudando o samba* – que o surpreendeu e apaixonou. A apresentação que ele fez de Tom Zé, primeiro numa coletânea lindamente editada, depois numa produção com inéditos, foi a confirmação e o aprofundamento da originalidade e pertinência de sua visão de nossa música moderna. Tom Zé estava esquecido no Brasil. E os discos de caráter experimental dos anos 70 eram em geral considerados datados e fora de moda. A atenção de Byrne mexeu com a imprensa brasileira, com a vida de Tom Zé, conosco. E abriu uma nova faixa de diálogo internacional para a nossa música.²⁹³

Esse episódio do apagamento de Tom Zé gerou muitas mágoas e, até bem pouco tempo, o músico cultivava uma relação de animosidade com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Isso parece ter se desfeito a partir da produção do disco *Tropicália lixo lógico* e, recentemente, com a parceria entre Tom Zé e Caetano Veloso na música “A pequena suburbana”, no último álbum daquele, intitulado *Vira Lata na Via Láctea* (2014). No entanto, este ainda é um assunto tergiversado pelos músicos. Questionado em entrevista à revista *Rolling Stone*, em 2012, se concordava com o diagnóstico de que fora apagado do tropicalismo, Tom Zé se esquivava da pergunta, recusando-se a respondê-la.

Lembrando da época de Stalin, que mandou apagar Trotsky das fotografias: dizem que você foi “apagado” do tropicalismo. Concorda com isso, a partir das revisões que você faz?

Deixa eu ver se eu preciso concordar ou não. Vou ser “convenientista”, vamos inventar essa palavra. [Longo silêncio] Não, eu não quero mais falar disso, não quero mais falar no assunto.²⁹⁴

Como vimos, há um movimento de distanciamento de Tom Zé em relação à *Tropicália*, a ponto de ele afirmar que teve de plagiar as canções tropicalistas para fazer um disco sobre o movimento do qual ele fez parte. No entanto, percebemos também um movimento de aproximação, ao nos depararmos com a sua tese e com as brechas de sua teoria poético-lúdica. Uma das brechas é apontada por Caetano Veloso em resenha sobre o disco *Tropicália lixo lógico* n’*O Globo*. O músico faz algumas ressalvas em relação a essa formação primeira ligada a uma cultura nordestina de origens árabes, no caso dos santamarenses e soteropolitanos. Porém, apesar disso, ele acaba se encontrando com a teoria de Tom Zé, no final da citação abaixo:

Para os santamarenses e os soteropolitanos as formas mentais sertanejas eram remotas. Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dê e os tês antes do i. Essas sutis diferenças me vêm à cabeça ao ouvir “Tropicália, lixo lógico”, o disco novo de Tom Zé. Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula. (...) Essa

²⁹³ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 497.

²⁹⁴ TOM ZÉ. Entrevista RS - Tom Zé, 2012.

versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial é fascinante. Não me ocorreria tal versão. Mas a Tropicália fica belíssima assim tratada nas canções, sons e intenções do CD de Tom Zé. A minha própria pergunta íntima sobre o tema muda de tom: o modalismo de “De manhã” me aparece mais entranhado do que eu suponha. E eu o encontro mais próximo da Tropicália do que sempre cri.²⁹⁵

Essa mesma brecha é apontada na entrevista para a *Revista Bravo!*, que, sem publicar as perguntas feitas, dá ênfase à performance de Tom Zé:

O quê? Gal nasceu em Salvador? Veio do litoral, não do interior? Correto, correto, querido. Estou cometendo uns deslizes, fazendo umas generalizações poéticas... Erro nos detalhes e acerto no conjunto (...) Estou convicto de que o lugar onde crescemos serviu de combustível para a explosão tropicalista.

(...)

Sangue e imaginário mouros inundavam os lusitanos que colonizaram o interior nordestino. O quê? Também inundavam os gajos que colonizaram o Sul? Não banque o rigoroso, seu Jornalista! Não procure contradições em meu raciocínio.²⁹⁶

A teoria poético-lúdica de Tom Zé sobre o nascimento da Tropicália se liga ao seu próprio nascimento enquanto artista. Os elementos que foram imprescindíveis para a sua formação e diferença no campo artístico (“analfabetismo”, cultura oral, poesia provençal) são escolhidos também como definidores para o surgimento da Tropicália. Como afirma Caetano Veloso, “a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia”²⁹⁷. Percebemos essa relação, sobretudo, quando comparamos o seu livro *Tropicalista lenta luta*, no qual ele narra o seu percurso artístico, com o disco *Tropicália lixo lógico*. Pode-se concluir, nesse sentido, que Tom Zé ainda parece ter interesse no “telhado tropicalista” e que ele quis, com o *CD*, deixar a sua marca na interpretação do movimento, quis ressurgir na foto em que fora apagado, tal como ocorrera com Trotsky.

Outro episódio em que o músico se aproximou da Tropicália ocorreu com a polêmica envolvendo a sua participação na propaganda da Coca-Cola para a Copa do Mundo do Brasil, em 2013. Acusado de “vendido” por alguns fãs, Tom Zé acabou doando o cachê de R\$ 80 mil à *Sociedade Lítero-Musical 25 de Dezembro*, de Irará. Além disso, em resposta bem-humorada ao patrulhamento e às críticas feitas, o músico lançou o disco *Tribunal do Feicebuqui* (2013), no qual agradece tanto aos que o criticaram quanto aos que o defenderam por terem oferecido material para a composição do disco. Em umas das canções, “Papa Francisco perdoa Tom Zé”, parceria de Tom Zé com o jovem músico Tim Bernardes, nos deparamos com a seguinte letra:

²⁹⁵ VELOSO, Caetano. ‘Lixo lógico’, 2012.

²⁹⁶ TOM ZÉ. *A Tropicália segundo Tom Zé*, 2012.

²⁹⁷ VELOSO, Caetano. ‘Lixo lógico’, 2012.

Papa Francisco vem perdoar
 O tipo de pecado que acabaram de inventar
 O povo, querida, com pedras na mão
 Voltadas contra o imperialismo pagão

Sou a garotinha ex-tropicalista
 Agora militando em um movimento
 Já não penso mais em casamento
 Mas se tomo Coca-Cola acho que estou me vendendo²⁹⁸

Fazendo referência à música “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, “eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / Uma canção me consola”, Tom Zé faz uma crítica à garota que, deixando de ser tropicalista, se apega aos maniqueísmos culturais desconstruídos pela Tropicália na década de 1960. De acordo com Celso Favaretto, os tropicalistas exploraram a ambiguidade existente entre crítica e inserção no mercado, assumindo o aspecto comercial da arte que produziam como um dado e não como “contaminação” ou “prostituição” do artista. Além disso, empreenderam a desconstrução da ideia de que o consumo de arte é neutro. Segundo Favaretto, no caso tropicalista, “a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria”²⁹⁹. Esta posição gerou desconforto tanto na esquerda quanto na direita, que, por motivos diversos, condenavam o envolvimento entre arte e mercado, considerado como um compromisso com a indústria cultural.

De acordo com Jeder Janotti e Jorge Cardoso, a música que consumimos contemporaneamente está indissociavelmente ligada às redes midiáticas de produção de sentido. Denominando-a, dessa forma, como música popular massiva, os autores defendem o desenvolvimento de uma metodologia de análise para os estudos em música que articule tanto os aspectos plásticos, como, também, os aspectos midiáticos. Tendo em vista esses dois aspectos, poderemos empreender uma investigação sobre os sentidos dos produtos culturais contemporâneos. Segundo os autores, não só a canção, consolidada no início do século XX, mas, do mesmo modo, as outras formas que a tensionam (como o rap e a música eletrônica) são caracterizadas a partir de suas configurações midiáticas. Duas estratégias básicas de consumo da canção são: a estratégia de consumo amplo (*mainstream*) e a de consumo segmentado (*underground*). De acordo com Janotti e Cardoso, “cada uma delas implica modos diferenciados de conferir valor à música e a ideologias de audição específicas que

²⁹⁸ TOM ZÉ. *Tribunal do Feicebuqui*. Produtor: Marcus Preto. São Paulo: Independente, 2013. 1 EP.

²⁹⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, 2007, p. 140.

contribuem para o sentido final da canção”³⁰⁰. Além disso, os autores acrescentam, citando David Brackett, que

“(…) na construção de um autor de texto para música popular massiva se fundem algumas combinações da voz, do corpo, da imagem e de detalhes biográficos” (BRACKETT, 1995:2). Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música axé pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades midiáticas e textuais dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance; a audiência não consome somente sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros midiáticos.³⁰¹

A partir do texto “A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, pode-se concluir que a diferenciação entre uma música considerada *pop* e uma música considerada “autêntica” está, muitas vezes, baseada na tensão entre as estratégias de produção e circulação. Mesmo que as formas musicais estejam atreladas às estratégias e às lógicas do mercado, ao utilizarem modos diferenciados de consumo (*mainstream* ou *underground*), elas são rotuladas de maneira diferente frente à audiência. Se o *mainstream* “abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido”, além de ter seu processo de circulação em dimensão ampla, associada a outros meios de comunicação de massa, e não segmentada; o *underground* se configura como seu oposto, pois privilegia o consumo segmentado e a proximidade entre as condições de produção e de reconhecimento, “sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções segue princípios diferentes dos padrões do *mainstream*”³⁰². Percebe-se, nesse sentido, a confusão dos fãs, acostumados com uma estratégia midiática *underground* utilizada por Tom Zé, ao verem o músico numa propaganda da Coca-Cola, estratégia considerada *mainstream*. Porém, não podemos perder de vista que os tropicalistas sempre misturaram essas fronteiras, desmascarando as relações entre arte e mercado.

³⁰⁰ CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática, 2006, p. 21.

³⁰¹ CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática, 2006, p. 20.

³⁰² CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática, 2006, p. 18.

A reciclagem infinita da Tropicália

Em seu texto “Le recyclage culturel”, Walter Moser apresenta o sintagma *reciclagem cultural* como uma metáfora epistêmica que nos ajuda a pensar as nossas práticas artísticas e culturais contemporâneas. Inicialmente, Moser expõe as relações entre a arte pós-romântica prevista por Hegel e as produções atuais no campo da arte e da cultura, apresentando a sua interpretação sobre a filosofia hegeliana para situar a conceitualização do termo “reciclagem”. Segundo o autor, Hegel considerava que a arte romântica já representava a dissolução do ideal clássico de arte, ao conceber o desenvolvimento autônomo da forma e do conteúdo, que, antes, deveriam compor um todo harmonioso. O resultado dessa dissociação é uma arte excessiva tanto em sua forma quanto em seu conteúdo; além disso, uma arte já distanciada da história. A partir dessa dissolução da arte romântica e da destruição da relação esteticamente necessária entre forma e conteúdo, Hegel prevê uma arte pós-romântica não mais alicerçada em uma relação com a história, com a cultura e com a política. De acordo com Moser, o filósofo acreditava que a representação se tornaria um jogo lúdico, no qual os materiais seriam manipulados de forma arbitrária. Para caracterizar essa arte pós-romântica, Hegel utilizou não só a categoria do *lúdico*, como também a categoria da *heterogeneidade*, que, segundo ele, se faz presente

lorsque le sujet se laisse aller au hasard de ses railleries et plaisanteries, en réunissant intentionnellement les choses les plus hétérogènes et en prolongeant à l’infini des rapprochements, aussi lâches qu’ils soient. Par ce rapprochement, cet enchaînement de sujets empruntés à toutes les régions du monde et à tous les domaines du réel, l’humoristique semble rétrograder vers le symbolique.³⁰³

Essa heterogeneidade resultaria, como podemos notar na citação acima, de certa mundialização incipiente, que fazia circular e tornava disponíveis os materiais reutilizados pelos artistas, distanciando-os de um lugar e de uma cultura particulares. Ademais, essa heterogeneidade resultaria, sobretudo, da liberdade quase absoluta do artista na escolha de seus materiais. Conforme Moser, Hegel utilizava o termo “princípio de indiferenciação dos objetos” para descrever a falta de preferência do artista por uma forma ou por um conteúdo

³⁰³ HEGEL apud MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 24.

Tradução: “quando o sujeito se deixa levar diante do acaso de seus escárnios e brincadeiras, reunindo intencionalmente as coisas mais heterogêneas e prolongando ao infinito os contatos, por mais frouxos que eles sejam. Nessa abordagem, esse encadeamento de temas emprestados de todas as regiões do mundo e de todos os domínios do real, o humorístico parece retroceder em direção ao simbólico”.

peculiares. O passado da arte se tornava, dessa maneira, um “repertório de formas”, uma “reserva de materiais”, cujo uso está submetido à arbitrariedade do artista. Nessa arte pós-romântica prevista por Hegel, “les identités historiques s’effaceraient donc, ou, du moins, des matériaux ayant appartenu à des époques différentes viendraient à coexister au même niveau et dans la même matérialité esthétique”³⁰⁴. Apesar de afirmar que o filósofo observou com lucidez a sua atualidade artística e previu as suas formas futuras, Moser ressalta o fato de Hegel ter historicizado apenas a arte, e não o conceito de arte. Nesse sentido, ao fixar o seu conceito de arte, ele é obrigado a compreender os acontecimentos de seu tempo de acordo com os termos de decadência e, no limite, de fim da arte. Moser afirma, ainda, que as categorias utilizadas por Hegel – o lúdico, o arbitrário, o heterogêneo, o indiferente e a circulação ilimitada de materiais – guardam familiaridade com as categorias utilizadas para pensar os fenômenos artísticos e culturais da atualidade.

Após o resgate das categorias hegelianas, Moser situa a nossa atualidade a partir do conceito espinhoso de pós-modernidade, que ele utiliza baseando-se no livro *A ilusão do fim ou A greve dos acontecimentos* (1992), de Jean Baudrillard. De acordo com Moser, Baudrillard considera que estamos vivendo um momento de “liquefação e desconstrução da história”, porém, apesar disso, não podemos decretar o seu fim por conta de seu funcionamento na contemporaneidade. O procedimento atual da história é o de sua autofagia, na medida em que “s’alimentant de ses propres matériaux (restes, cadavres, signes, etc.), l’histoire deviendrait rétrograde, révisionniste, entrerait, em termes hégéliens, dans la boucle d’un mauvais infini, et n’en finirait plus de finir”³⁰⁵. Segundo Moser, assim como Hegel em sua época, Baudrillard considera, de maneira pessimista, o princípio da reprise e da reapropriação como o *modus operandi* da arte, da cultura e da história na contemporaneidade. Através de um argumento tautológico (qual seja: como tudo pode ser reciclado, não haverá o fim da história, ou, como não há fim da história, tudo pode ser reprisado), como observa Walter Moser, Baudrillard entende que o mal da atualidade é o “*revival* anacrônico de todas as figuras do passado”. Entretanto, o filósofo compreende esse revival não como uma repetição do *mesmo*, pois, uma vez que as formas ressurgem, elas não terão jamais o mesmo sentido, elas perdem a sua significação histórica e permanecem apenas na superfície de nosso

³⁰⁴ MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 25.

Tradução: “as identidades históricas então se apagariam, ou, pelo menos, os materiais, tendo pertencido a épocas diferentes, viriam a coexistir no mesmo nível e na mesma materialidade estética”.

³⁰⁵ MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 27.

Tradução: “alimentando-se de seus próprios materiais (restos, cadáveres, signos etc.), a história se tornaria retrógrada, revisionista, entraria, em termos hegelianos, em uma curva maléfica infinita, ela não acabaria mais de acabar”.

tempo. É precisamente nisto que reside a diferença pós-moderna e a queixa de Baudrillard em relação à história na contemporaneidade. De acordo com o filósofo, “*le modus operandi* post-moderne provoque la perte de la signification historique. Il fait dévier, perdre l’histoire, la fait tourner en rond et devenir l’ombre d’elle-même. Il n’y a plus d’histoire, ou l’histoire n’a plus lieu, le travail de l’histoire ne se fait plus”³⁰⁶. Moser, então, questiona: ao escolher a reciclagem como sintoma ou causa da crise da história, Baudrillard não estaria, assim como Hegel, historicizando a história, e não o conceito de história?

A partir do quadro exposto, Moser apresenta a reciclagem cultural como um convite a se repensar a história e a se considerar a possibilidade da dissociação entre os termos “modernidade” e “história”. Afinal, estaríamos diante do fim de qual história? O autor afirma que não podemos concluir que estamos diante do fim da história *tout court*, mas sim de um certo conceito de história, historicamente condicionado, que não parece mais exitoso na compreensão do que se passa no mundo dos fenômenos atuais. A história baseada nos *topoi* e nas estratégias discursivas da modernidade – as grandes narrativas da libertação, da emancipação, o progresso, a evolução, a utopia, a negação crítica, a revolução – começa a despertar desconfiança contemporaneamente, e a história passa a se movimentar em direção à literatura para inventar novas maneiras de escrever/narrar histórias.

Em seu texto, Moser apresenta algumas proposições para escapar da tautologia que coloca a reciclagem tanto como causa quanto como sintoma do desvanecimento da história. Primeiro, o autor objetiva precisar o termo “reciclagem”, a partir da articulação dos fatores históricos que condicionaram a sua emergência, foram eles: 1) a transformação do valor artístico ou cultural em valor comercial, processo que já se encontrava avançado no século XIX; 2) a produção e reprodução industrial dos objetos artísticos, que implode a distinção entre original e cópia e faz emergir uma indústria cultural que se alimenta da reprise e que, de acordo com Moser, é considerada por Adorno e Horkheimer como a decadência da “verdadeira” arte; 3) a tecnologização dos meios de produção e de reprodução, cujos efeitos são a desmaterialização dos objetos e dos materiais manipulados e a parceria da função de sujeito entre o humano e a máquina nos processos de produção e reprodução; e, finalmente, 4) a globalização no contexto pós-colonial, que resulta da ação conjunta dos outros três fatores, mas também se torna a causa da aceleração destes. Com a globalização, os materiais se tornam onipresentes, além de exercerem forte pressão sobre as culturas tradicionais. Os seus

³⁰⁶ MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 29.

Tradução : "o *modus operandi* pós-moderno provoca a perda da significação histórica. Ele a faz desviar, perder a história, dar uma volta e tornar-se sombra de si mesma. Não há mais a história, ou a história não tem mais lugar, o trabalho de história não se faz mais".

imperativos são a conquista de mercados e a velocidade de circulação, operada, principalmente, pelas mídias. No entanto, como destaca Moser, não devemos considerar a globalização nem como panaceia nem como o processo de apagamento de todas as diferenças – não podemos igualar, por exemplo, a reciclagem de um modelo europeu na América Latina com a reciclagem de um modelo latino-americano na Europa.

Após situar os fatores que contribuem para o aumento do procedimento contemporâneo denominado reciclagem, Moser afirma que esse termo ainda carece de certa transparência e de certo caráter unívoco, sendo marcado por um forte teor metafórico e por um cruzamento interdiscursivo. Porém, na opinião do autor, isso não torna o conceito inapto para o uso, desde que se considere o seu caráter metafórico e as conotações que o termo veicula, inclusive em outras áreas (economia e ecologia, por exemplo). Trabalhar, portanto, com o termo não implica aceitar todas as suas apostas de conceitualização, mas tentar compreender o que fazemos dele e quais são as suas implicações.

Ao afirmar que a constituição de qualquer cultura requer um mínimo de repetição, Moser propõe que devemos especificar a nossa reciclagem cultural contemporânea de maneira comparativa com outras épocas, enfatizando os modos particulares de apropriação. O autor utiliza, como exemplo de comparação histórica, o conceito de imitação, precursor do conceito de reciclagem, porém pertencente a um paradigma estético diferente. De acordo com Walter Moser:

Si l'appareil conceptuel de l'imitation a encore partir liée avec la théorie de la représentation de type platonicien, s'accommode facilement de la mimésis et peut même intégrer des développements romantiques qui proposent une subjectivisation du processus de création (avec, entre autres, les concepts d'expression, d'originalité, d'authenticité), le recyclage demande un travail de conceptualisation différent qui fait imploser des oppositions Telles que modele vs imitation, original vs copie, et surtout ne permet plus d'attribuer le processus de création – ou faudrait-il plutôt parler désormais de (re)production? – à un agent humain autonome et souverain.³⁰⁷

Além dessa comparação no eixo histórico, o autor propõe a comparação no eixo intercultural, isto é, a comparação do modo como diferentes culturas lidam com a reciclagem cultural. Nesse sentido, deve-se refletir não só sobre os efeitos de indiferenciação provocado pela rápida difusão mundial das novas mídias e tecnologias, mas também sobre as táticas de

³⁰⁷ MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 42.

Tradução : "Se o aparelho conceitual da imitação tem ainda uma ligação com a teoria da representação de tipo platônico, se ela acomoda facilmente a mimese e pode mesmo integrar desenvolvimentos românticos que propõem uma subjetivação do processo de criação (como, entre outros, os conceitos de expressão, de originalidade, de autenticidade), a reciclagem demanda um trabalho de conceitualização diferente que faz implodir oposições tais como modelo vs imitação, original vs cópia e, sobretudo, não permite mais atribuir ao processo de criação – ou, seria preciso falar de agora em diante de (re)produção ? – a um agente autônomo e soberano".

resistência que as culturas locais desenvolvem contra essa homogeneização, considerando-se, assim, não apenas as formas de reapropriação que desdobram a reciclagem em um índice de decadência, mas, também, aquelas formas que a desdobram em um valor positivo. Moser manifesta-se, portanto, contra julgamentos globais e lamentações no que se refere às análises sobre a reciclagem cultural, e a favor de que as situações de reciclagem sejam analisadas caso a caso. Por serem diversas e complexas, essas situações abrem um campo hermenêutico bastante ambivalente e cabe ao intérprete assumir os resultados.

No texto “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, Carlos Rincón afirma como a metáfora da reciclagem cultural desloca o acento de expressões como “reutilização” e “reapropriação” culturais para os aspectos tecnológico e econômico do processo. A especificidade do termo reciclagem, em relação às outras metáforas que se dedicam a explicar intercâmbios culturais, tais como *antropofagia*, *hibridação* e *tradução*, se fixaria, portanto, em torno da tecnologia e da produção industrial. Conforme o autor,

A reciclagem cultural tornaria então novamente disponível um material proveniente do passado e já utilizado, ao separá-lo de seu contexto anterior ou ao esvaziá-lo de seu conteúdo, para dar-lhe forma e utilização mudadas. E, por outro lado, a reciclagem se deixaria entender também como uma nova forma de obtenção de “matérias-primas”, aplicada à segunda natureza, a industrialmente produzida, do mundo da vida moderna. (...) A metáfora, por isso mesmo, situa-se na encruzilhada dos desenvolvimentos tecnológicos de ponta, dos discursos da ecologia e, ao mesmo tempo, das formas “arcaicas” de apropriação da natureza.³⁰⁸

Em seu disco *Tropicália lixo lógico*, Tom Zé empreende a reciclagem da Tropicália, separando-a de seu contexto anterior “para dar-lhe forma e utilização mudadas”. Recuperando e plagiando o *modus operandi* da Tropicália, Tom Zé busca com sua tese empreender o deslocamento da antropofagia do centro da interpretação do movimento, isto é, o músico tem como propósito deslocar a interpretação já canônica de Caetano Veloso e de outros intelectuais, que atribuem à Tropicália uma continuidade da linha evolutiva da bossa nova e da antropofagia. Em sua leitura, Tom Zé também reduz e circunscreve o movimento ao campo musical. Além disso, como já vimos, através do disco, Tom Zé parece querer deixar sua marca na interpretação do movimento e, ainda, operar uma atualização da Tropicália, ao utilizar os procedimentos tropicalistas para tratar do presente, mostrando o quanto eles ainda são úteis para pensarmos o nosso tempo. Desde a capa até a tese, desde o arranjo com

³⁰⁸ RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, 2011, p. 554.

colagens e citações até a concepção formal do disco, o procedimento que está em operação é o da reciclagem. Esta é a *Tropicália de Tom Zé*.

Pensando, ainda, na ideia da reciclagem, nos deparamos, no decorrer da audição do CD, com aquilo que, segundo Tom Zé, o técnico de som considerou “defeito” em, praticamente, todas as músicas, e com o que Tom Zé, discordando dele, considerou “poesia pura” e “uma preciosidade de humor”. Os “erros”, os restos da gravação que deveriam ter sido excluídos/recortados são incorporados às músicas. O lixo lógico intervém sobre a perspectiva apolínea de gravação, o “defeito” se torna parte da pulsão criadora³⁰⁹. Em postagem performática no *Facebook*, com o intuito de divulgar o disco, Tom Zé expõe a lista de defeitos, que ele mesmo vem a desmascarar depois em entrevista:

“Realmente essas ligações, essas músicas que interrompem, são uma coisa que eu tinha na mão há dois anos com maior medo de que alguém usasse”, diz. “Uma coisa que eu me pergunto é isso: o que mais se pode colocar em um disco? O disco já praticamente acabou, é uma mídia esgotada, não há mais o que fazer”. Tom Zé completa: “E a gente não podia fazer um disco medíocre, porque estamos falando de figuras como Caetano e Gil”.³¹⁰

Cabe lembrar aqui, também, os dois manifestos do disco *Com defeito de fabricação* (1998), os manifestos “Defeito de fabricação” e “Estética do plágio”, nos quais Tom Zé aborda temas ligados à reciclagem. O músico trata sobre a utilização da população de países menos desenvolvidos economicamente como mão de obra barata, ou, como ele prefere, “androides” baratos; sobre a reutilização no seu trabalho de uma “sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas”; e sobre o que ele denomina de “estética do plágio” ou “estética do arrastão”, que resultaria do “esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos)”, e teria como consequência o término da “era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada”³¹¹. Músico de espírito inventivo e conectado com questões de seu tempo, podemos dizer que Tom Zé é um reciclador (ou, como ele afirma em entrevista, um “retardista”), mas um reciclador crítico – crítico de uma modernidade que reduz os homens a resíduos/máquinas, crítico do desperdício dos países “civilizados” e de nosso papel como consumidores do lixo civilizado, crítico do *copyright* e

³⁰⁹ A postagem do Facebook em que Tom Zé divulga a lista com os “erros” encontra-se neste link: <<https://www.facebook.com/tomze/posts/10150962427862066>>.

³¹⁰ TOM ZÉ. Tom Zé fala sobre a adaptação de ‘Tropicália Lixo Lógico’ para o palco, 2012.

³¹¹ TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

das iniciativas de cerceamento da informação. A Tropicália, recuperada e plagiada, é resultado da reciclagem da lógica moçárabe e de sua junção com a lógica aristotélica, representada pela música *pop*. Ademais, a própria Tropicália opera reciclagens e está condicionada àqueles fatores históricos apontados por Moser como motivadores da emergência dessas reapropriações culturais.

Segundo Walter Moser, no caso da América Latina, a reprise de elementos culturais tradicionais e populares em uma nova prática cultural pode ter tanto uma função de constituição da identidade cultural local quanto uma função crítica³¹². A Tropicália reinventada por Tom Zé, através da reativação da lógica moçárabe da cultura popular nordestina, desempenha um papel importante enquanto estratégia de resistência local contra traços culturais dominantes no contexto da globalização cultural. Apesar de globalizados, possuímos uma outra lógica local, que nos invade. Tom Zé geografiza a Tropicália, pois, além de operar em sua tese o deslocamento da antropofagia do centro da discussão, busca a diferença e a identidade de uma manifestação artística latino-americana, brasileira, cujos integrantes, em sua maioria, são do Nordeste. Se, durante muito tempo, os países tropicais e, também, o Oriente foram lidos pelo Ocidente como “precários por natureza”, porque distantes do discurso iluminista ocidental e da aplicação da razão cartesiana, Tom Zé nos mostra com sua teoria que fomos colonizados/somos globalizados, porém isto nos possibilitou sermos um paradoxo – além da lógica do colonizador, possuímos outra (outras). O erro, o defeito, o lixo, o improvisado, o absurdo de sermos “brasis” vira tática, rasura, arte – que submerge de outra lógica. Como afirma Tom Zé, os androides baratos do Terceiro Mundo “revelam alguns ‘defeitos’ inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo”³¹³.

³¹² MOSER, Walter. *Le recyclage culturel*, 1996, p. 45.

³¹³ TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objeto de desejo, a Tropicália inspira tanto uma vontade de entendimento, quanto uma resignação, diante de seu caráter escorregadio e indomesticável. Encontramos, nesta dissertação, um desejo de entendimento, que, no entanto, tentou levar em conta a instabilidade semântica, a multiplicidade de usos e as contradições desse signo tropicalista, compreendendo ser, justamente, esta não submissão à ideia de estagnação a riqueza dessa manifestação artística e cultural brasileira. Através de algumas perguntas – como, por exemplo, a Tropicália sobrevive na contemporaneidade? De que forma ela é atualizada no presente? Há diferenças entre as maneiras como ela foi lida nas décadas de 1960 e 1970 e como passa a ser objeto de reflexão nos anos 2000? –, traçou-se o caminho para a pesquisa aqui desenvolvida e delineou-se a trajetória da escrita deste trabalho. Para que se pudesse entender as inserções da Tropicália no presente, antes, foi necessário um mergulho – ainda não totalmente realizado, visto que as dobras dessa superfície se proliferam a cada estudo e leitura – no momento de eclosão do movimento tropicalista, isto é, o momento pós-golpe civil-militar de 1964, que exigiu tanto dos artistas e intelectuais brasileiros. A Tropicália se configura, nesse contexto, como uma resposta artística, cultural e política a esse momento-impasse pelo qual passou o Brasil. A partir do recurso alegórico, do procedimento antropofágico e de seu pessimismo alegre, a Tropicália fez ruir a ideia de nação, insuflada pelo regime autoritário por meio de uma modernização-conservadora; rompeu com o projeto nacional-popular oriundo do CPC; aproximou a arte da vida; operou um enfrentamento dos problemas em torno da Indústria Cultural, concebendo o massivo não só como sinônimo de alienação e de manipulação, mas, também, de emergência de novas formas de relação social e de conflitividade; modernizou a música popular brasileira, modificando, sobremaneira, a forma da canção brasileira, ao incorporar elementos exteriores a ela – como arranjo, *performance*, capa de disco – para compor a sua significação; desenvolveu, portanto, a canção tropicalista, que, não compondo um estilo como a bossa nova, aglutina um conjunto de estratégias caracterizadas pela canibalização e o sampleamento; dentre outras contribuições positivas.

Após a explanação do contexto histórico no qual a Tropicália emerge, apresentamos uma revisão bibliográfica das principais leituras críticas sobre o movimento, produzidas no período de sua eclosão, com o objetivo de compreender quais as mudanças ocorridas nas

interpretações, comparando passado e presente. Cumprida essa etapa inicial de aproximação com o objeto de pesquisa, passamos a investigar as inserções da Tropicália no presente e as releituras realizadas sobre ela. Em seguida, foi selecionado o *corpus* a ser trabalhado na escrita desta dissertação, depois de termos realizado um levantamento mais geral dessas interpretações atuais. Podemos dizer que a escolha por atualizações que ligavam Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, esses tropicalistas sobreviventes, aconteceu de maneira irrefletida. Fato é que acabamos parando neles. Percebendo, então, que a Tropicália funciona como sobrevivência, tal como essa noção é destrinchada por Georges Didi-Huberman³¹⁴, o objetivo do trabalho passou a ser traçar uma espécie de cartografia da sobrevivência da Tropicália no presente e, devo dizer, essa sobrevivência passa, indubitavelmente, pelos três artistas mencionados. Gilberto Gil, levando para o MinC, durante a presidência de Lula, a noção de cultura que já existia enquanto prática artística e cultural na Tropicália, fez emergir novamente a querela entre uma “maneira tropicalista de pensar a cultura” e uma “maneira nacional-popular”. Nas polêmicas entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso percebe-se a mudança de perspectiva do tropicalista em relação à Tropicália, trazendo à tona, me parece, a contribuição que esta pode dar para os tempos atuais. Se antes a Tropicália operava como fratura, agora ela vai operar como sutura, articulando uma visão otimista do Brasil e do lugar que ele ocupa no mundo e imaginando novos projetos utópicos baseados nas singularidades do País, enquanto nação culturalmente múltipla, biodiversa, multirracial, falante do português. Encontramos essa vontade de sutura nas três interpretações trazidas ao longo do trabalho. Diante desse novo lugar da Tropicália como uma espécie de defensora de novas formas de produção cultural e novos modos de sociabilidade, Schwarz vai entender que a visão crítica da Tropicália é atenuada por Caetano Veloso, que, dando “realce ao encanto dos absurdos sociais brasileiros, tão ‘nossos’”, comporia uma ideia de tropicalismo “ufanista” e “edificante”. Além dessa leitura questionadora do crítico literário, a Tropicália também vai passar a ser interpretada a partir de um viés negativo, no qual as suas inserções na cultura brasileira, da década de 1960, geraram como consequência, atualmente, a “decadência cultural” brasileira. No primeiro caso, acreditamos que Schwarz desconsidera a necessidade desse retorno em diferença da Tropicália na contemporaneidade, desse deslocamento do paradigma de modernidade norte-eurocêntrico que tanto nos interpretou como “a tragédia de uma

³¹⁴ Para tratar dessa noção, utilizamos as seguintes obras: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011; DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

modernização improvável”. No segundo caso, parece-nos que a ascensão de um “considerado lixo cultural”, aquilo que no massivo desloca as instituições burguesas de “bom gosto”, é o que está em jogo na interpretação. Nesse sentido, escolhemos mais uma leitura que consiga enxergar as dobras dos acontecimentos – se o massivo pode ser entendido como alienação, também pode ser lido como conflitividade.

Por fim, temos a atualização de Tom Zé, que, também confluindo com o lusotropicalismo de Gilberto Freyre, propõe um deslocamento da leitura canônica de Caetano Veloso e entende a Tropicália mais como reciclagem cultural do que procedimento antropofágico. A leitura de Tom Zé, nesse sentido, parece dar conta da diferença de tempos históricos entre a Tropicália e a Antropofagia de Oswald de Andrade. Compreendendo as duas nos termos da “apropriação cultural”, a reciclagem cultural parece dar conta melhor do momento tropicalista do que a antropofagia, pois considera os desafios em torno de uma indústria cultural mais estabilizada, de um mercado de bens simbólicos e culturais mais presente e de uma heterogeneidade de tempos e de culturas, cujos fluxos avançam diante de uma globalização em um nível de intensidade que Oswald de Andrade não vivenciou. Porém, a Tropicália e a Antropofagia se tocam no que diz respeito à potência dada à alteridade. Ainda sobre Tom Zé, ele se mostra o tropicalista mais preocupado com os resultados mais deploráveis da globalização, como a desigualdade e a exploração, algo que observamos em seus discos “Com defeito de fabricação” (1999) e “Jogos de armar” (2000).

Notamos, então, a partir do que trouxemos nesta dissertação, a relação entre a Tropicália e a crise da modernidade ocidental. Se, na década de 1960, a Tropicália teve de responder a um momento de frustração de nossa modernidade, atualmente, ela quer forjar uma outra maneira de se pensar o Brasil, para além dessa ideia de modernidade. Como afirma Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, diante do fato de que, na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, além de não encontrarmos “o culto”, “o popular” e “o massivo” no lugar em que estamos habituados, “precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos, ou melhor, que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente”³¹⁵. Segundo o autor, o trabalho conjunto da história da arte e da literatura, do “folclore” e da antropologia e da comunicação, pode gerar outro modo de conceber a modernização latino-americana. Não estamos mais convictos, portanto, de que nos modernizarmos, a partir de uma força alheia e dominadora que opera com a substituição do

³¹⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 1997, p. 19.

tradicional, em prol da renovação, seja, ainda nosso objetivo. Apesar de os políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias defenderem essa modernidade, na arte, na arquitetura e na filosofia as correntes pós-modernas já são hegemônicas em muitos países, como maneira de “problematizar os vínculos equívocos que ele [o mundo moderno] armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se”³¹⁶. De acordo com Canclini,

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades.³¹⁷

A América Latina, e, por conseguinte, o Brasil, deve ser concebida, então, como uma “articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento”³¹⁸. Nesse sentido, precisamos deslocar as pretensões fundamentalistas do paradigma da modernidade ocidental. Como dissemos, se no campo da arte isso já tem sido feito, parece que no campo da política o processo é mais vagaroso; por esse motivo devemos saudar e entender a inserção de Gilberto Gil como ministro e artista, como a ponte entre esses dois campos; afinal, como afirma Cássia Lopes, o corpo desse “ministrartista” funciona como “elemento aglutinador de forças conflitantes”³¹⁹.

Em entrevista publicada no livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*, José Celso Martinez declara enfaticamente a filiação dos tropicalistas à antropofagia, e afirma que, apesar de o hemisfério Norte não a conhecer (a entrevista é de dezembro de 1997), ele já a está vivendo. Segundo ele, em qualquer capital do primeiro mundo existem “bárbaros” – hispânicos, negros, marroquinos, árabes – “que estão devorando aquela cultura e que estão renovando a própria cultura ocidental”. Através da devoração do lixo ocidental, aqueles que se encontram na periferia ou no Oriente do Ocidente empreendem uma reciclagem desse lixo, o que culmina na “criação de uma cultura nova e vitoriosa em relação à cultura hegemônica, imperial, oficial e central”³²⁰. No texto “Políticas da Tropicália”, Hermano Vianna também aponta para o interesse do mundo pelo tropicalismo, indicando a sobrevivência do *modus*

³¹⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 1997, p. 28.

³¹⁷ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 1997, p. 25.

³¹⁸ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 1997, p. 28.

³¹⁹ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, 2012, p. 195.

³²⁰ MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Na boca do estômago: conversa com José Celso Martinez Corrêa, 2011, p. 80-81.

operandi tropicalista (com seus paradoxos e ambiguidades) em outras paisagens, incluindo aquelas “pouco tropicais”³²¹. Assumindo, então, essa não autonomia e essa atitude de diálogo entre as culturas, passa-se a entender a dependência cultural como valor diferencial frente à cultura dos colonizadores. Essa contribuição anti-colonialista da antropofagia e da Tropicália desloca a cultura europeia, que, em tempos de globalização e contato entre culturas diferentes, tenta entender esse valor. Como afirma Caetano Veloso, em sua canção “A Bossa Nova é Foda”: “Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação”.

³²¹ Isto é, paisagens que se distanciam dos trópicos em vários âmbitos: geograficamente, economicamente, socialmente e culturalmente.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Lígia Leite e (s.d.). Eram os deuses antropófagos? Texto inédito.
- AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada, 2011. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/o-pt-e-a-politica-cultural-de-esquerda-no-brasil-uma-historia-acidentada/>>. Acesso em: mar. 2014.
- BACAL, Tatiana; COELHO, Francisco Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-28.
- BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 7-37.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2a edição, revista e ampliada. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- CANNITO, Newton. Por um (novo) choque de Tropicalismo (agora, no cinema). *Brasil de Fato*, 26 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/28987>>. Acesso em: jun. 2014. Entrevista a Maria do Rosário Caetano.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Roberto Schwarz, seminarista. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (organizadores). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: _____. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. Memórias oblíquas de um intelectual. *O Estado de S. Paulo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,memorias-obliquas-de-um-intelectual,866463,0.htm>>. Acesso em: set. 2012

CHAMIE, Mário. O trópico entrópico da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. *Global: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia. Introdução. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COELHO, Marcelo. Isso passa. *Folha de S. Paulo*, 4 jun. 2014. Blog Marcelo Coelho. Disponível em: <<http://marcelocoelho.blogfolha.uol.com.br/2014/06/04/isso-passa/>>. Acesso em: jun. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FARIA, Antonio Carlos de. Filme divide “filhos do tropicalismo”. *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 2000. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2703200023.htm>>. Acesso: ago. 2013.

FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GIL, Gilberto. Isto é Gil. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19 dez. 2002, p. E7.

GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2>. Acesso em: ago. 2013.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: Reflexões sobre a Terra no exterior. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.
- LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo Miranda (orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAMMÌ, Lorenzo. Canção do exílio. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Na boca do estômago: conversa com José Celso Martinez Corrêa. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Editora Realizações, 2011. Entrevista a Lara Valentina Pozzobon Costa.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2a edição, revista e ampliada. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires – Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine Erudition, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme. *La fabrique des singularités – Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Erudition, 2011.
- MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al (Orgs.). *Recyclages: économies de l’appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, p.23-53.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOURA, Flávio. Ainda o texto do Nuno. *Yahoo Notícias*, 2 jun. 2014. Blog do Flávio Moura. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/flavio-moura/ainda-o-texto-nuno-133150075.html>>. Acesso em: jun. 2014.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OITICICA, Hélio. Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. Tropicália: a nova imagem. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RAMOS, Nuno. Suspeito que estamos... *Folha de S. Paulo*, 28 maio 2014. Opinião – Tendências e Debates. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2014/05/1460999-nuno-ramos-suspeito-que-estamos.shtml>>. Acesso em: jun. 2014.

RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Editora Realizações, 2011.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTIAGO, Silviano. BH, Junho de 1925. In: SCHMIDT, Paulo; SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). *Mário de Andrade - Carta aos Mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAVAZONI, Rodrigo. *A onda rosa-choque: reflexões sobre redes, cultura e política contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. 19 princípios para a crítica literária. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Na periferia do capitalismo. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cortina de fumaça. *Folha de S. Paulo*, 22 abr. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml>>. Acesso em: ago. 2013. Entrevista a Flávio Moura.

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa. In: Vera Rollemberg (org.). *Seminários de Carnaval II*. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão/Edufba, 1999, p.27-35.

SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>>. Acesso em: dez. 2013.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56.

SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural. In: FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

TOM ZÉ. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo!*, Edição 179, jul. 2012. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/tropicalia-segundo-tom-ze#>>. Acesso em: jul. 2013. Entrevista a Revista Bravo.

TOM ZÉ. Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo. *Folha de S. Paulo*, 25 jul. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/56387-em-novo-disco-tom-ze-estuda-as-origens-remotas-do-tropicalismo.shtml>>. Acesso em: mar. 2013. Entrevista a Lucas Nobile.

TOM ZÉ. Entrevista RS - Tom Zé. *Rolling Stone*, Edição 71, ago. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-71/entrevista-rs-tom-ze#imagem0>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Antônio do Amaral Rocha.

TOM ZÉ. Representante da Tropicália, Tom Zé confessa que teve medo de mergulhar novamente no tema. *Portal de Música UOL*, 12 set. 2012. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/12/um-dos-criadores-do-tropicalismo-tom-ze-teve-medo-de-mergulhar-no-tema-para-novo-album.htm>>. Acesso em: mar. 2013. Entrevista a Mariane Zendron.

TOM ZÉ. Tom Zé fala sobre a adaptação de ‘Tropicália Lixo Lógico’ para o palco. *Rolling Stone*, 19 set. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/tom-ze-fala-sobre-adaptac/ao-de-itropicalia-lixo-logicoi-para-o-palco/>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Lucas Reginato.

TOM ZÉ. Tom Zé fala sobre disco “Tropicália Lixo Lógico” e sobre shows em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, 21 set. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1156412-tom-ze-fala-sobre-disco-tropicalia-lixo-logico-e-sobre-shows-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: mar. 2013. Entrevista a Marcos Grinspum Ferraz.

TOM ZÉ. *Tribunal do Feicebuqui*. Produtor: Marcus Preto. São Paulo: Independente, 2013. 1 EP.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: Denise Gomes e Paula Cosenza. Intérpretes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rita Lee e outros. Roteiro: Marcelo Machado e Di Moretti. São Paulo: Bossa Nova Films, 2012. 1 DVD (87 min).

VELOSO, Caetano. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Ana de Oliveira.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*; uma caetanave organizada por Wally Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/data.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. Renovação da crítica ao tropicalismo. *O Globo*, 13 abr. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/renovacao-da-critica-ao-tropicalismo-4629714>>. Acesso em: ago. 2013. Entrevista a André Miranda.

VELOSO, Caetano. Caetano e os elegantes uspianos. *Folha de S. Paulo*, 15 abr. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>>. Acesso em: ago. 2013. Entrevista a Paulo Werneck.

VELOSO, Caetano. ‘Lixo lógico’. *O Globo*, 5 ago. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980>>. Acesso em: out. 2012.

VELOSO, Caetano. *Abraço*. Produtor: Moreno Veloso/Pedro Sá/João Franklin. São Paulo: Universal Music, 2012. 1 CD.

VELOSO, Caetano. Veja entrevista com Caetano Veloso sobre seu novo disco “Abraço”. *Folha de S. Paulo*, 30 nov. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/11/1193165-veja-entrevista-com-caetano-veloso-sobre-seu-novo-disco-abracaco.shtml>>. Acesso em: ago. 2013. Entrevista a Paulo Werneck.

VELOSO, Caetano. Diapasão. *O Globo*, 23 mar. 2014. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/diapasao-11957110>>. Acesso em: maio 2014.

VELOSO, Caetano. Caetano se despede da coluna no GLOBO e fala sobre atualidades e novas ideias. *O Globo*, 3 ago. 2014. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/caetano-se-despede-da-coluna-no-globo-fala-sobre-atualidades-novas-ideias-13473062>>. Acesso em: ago. 2014. Entrevista a Leonardo Lichote.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. Políticas da tropicália. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VIANNA, Hermano. Roberto Schwarz e Caetano Veloso, 12 maio 2012. Disponível em: <hermanovianna.wordpress.com/2012/05/12/roberto-schwarz-e-caetano-veloso/>. Acesso em: set. 2012.

VILLAS, Rodrigo. Rodrigo Villas: ‘livre’ como um pássaro, *O Globo*, mar. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/rodrigo-villas-livre-como-um-passaro-7850325>>. Acesso em: jan. 2014. Entrevista a Mariana Filgueiras.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista a Pedro Cesarino e Sérgio Cohn, *Revista Azougue*, n. 11, jan. 2007, Rio de Janeiro, Programa Cultura e Pensamento, Ministério da Cultura.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. Versus. *O Globo*, 28 abr. 2012. Segundo Caderno, p. 2.

WISNIK, José Miguel Wisnik. ‘Analfatóteles’. *O Globo*, 28 jul. 2012. Segundo Caderno, p. 2.

WISNIK, José Miguel Wisnik. Não há como escapar de Caetano, *O Globo*, 11 ago. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/nao-ha-como-escapar-de-caetano-5759611>>. Acesso em: set. 2012.

WISNIK, José Miguel. Suspeitas. *O Globo*, 31 maio 2014. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/suspeitas-12665448>>. Acesso em: jun. 2014.

WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade? In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANEXO A

Letras das canções

Canções do disco *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé (2012)

<p>01 – APOCALIPSOM A (O FIM NO PALCO DO COMEÇO) 4'33" (Tom Zé)</p> <p><i>Personae iures alieni</i> Diabo e Deus numa sala; Firmou-se acordo solene De unir em casamento A fé e o conhecimento.</p> <p>Casou-se com muita gala O saber de Aristóteles Com a cultura do mouro, Para ter num só filhote O duplicado tesouro.</p> <p>E toda casta divina Estava lá reunida: Apolo e Macunaíma, Diana, Vênus e Urânia Chiquinha Gonzaga Bethânia.</p> <p>O Diabo ali presente, De todo banco gerente (Conforme o cabra da peste Chamado Bertold Brecht).</p> <p>Tinha comida e regalo Tinha ladrão de cavalo Pai-de-Santo e afetado, Padre, puta e delegado</p> <p>E a menina, meu rapaz Cresceu depressa demais: Anda presa na Soltura Circula na Quadratura E o Sossego ela não deixa em paz.</p> <p>Cada dia mais esperta A moleca desconcerta Conserta e já desconserta, No senso que ela retalha Não há quem bote cangalha.</p>	<p>03 - TROPICALEA JACTA EST 5'48" (Tom Zé)</p> <p>Parassá penteu escuta cá Parassá penteu escuta aqui Quando Baco bicou no barco Tinha Pigna, Campos in Celso Zeopardo*, Matinê par'ó delfim Vi, vi, vi</p> <p>Dois que antes da cela – da ditadura Deram a vela / da nossa aventura Barqueiro meu navegador Pa-ra-rá conjectura logo nosso primeiro Computador / computador. (No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60)</p> <p>Era urgente / sair da tunda Levar a gente / para a Segunda Revolução Industrial Pa-ra-rá capacitados para a nova folia: Tecnologia Tecnologia.</p> <p>Domingo no parque sem documento Com Juliana-vegando contra o vento Saímos da nossa Idade Média nessa nau Diretamente para a era do pré-sal.</p> <p>Parassá penteu escuta cá... etc</p> <p>Torquato Neto / do Piauí Pinta no verso / do céu daqui Aquela manhã que se inicia Desfolha a bandeira e renuncia Putá filia Putá filia. (No disco do Sinatra antes d'os Novos, chegaram outros baianos)</p>
---	--

<p>Se você faz represália Ela passa a mão na genitália, Esfrega na sua cara.</p> <p>Mas... Onde a cultura vige E o conhecimento exige Recita noblesse oblige Com veludo na laringe, Castiça cantarolando <i>Quod erat demonstrandum</i>, E recebida na sala Se trata por Tropicália.</p>	<p>Bandeiras no mastro / novo repasto Mas cada gentio / trazia no cio A fome das feras / naquele jejum Mas havia quimeras / de coca com rum Pra cada um / pra cada um</p> <p>* (No canto III de Ovídio, em “Metamorfoses”, Alceste conta ao rei Penteu um episódio sobre Baco) (Pigna: Pignatari / Irmãos Campos) (Zé Celso Martinez Correia)</p>
<p>04 - O MOTOBÓI E MARIA CLARA 3’54” (Tom Zé)</p> <p>Tom Zé: Motobói se apresenta! A motocar Mallu: Ele me toca Tom Zé: Se avenida fica lenta A motocar! Mallu: Eu toco nele</p> <p>Tom Zé: A motocar! A motoca toca a me levar Mallu: Por me tocar Minha touca pra te retocar</p> <p>Tom Zé: Pegando nossa carona A motocar Mallu: Ele me toca Tom Zé: Escritório funciona A motocar! Mallu: Eu toco ele</p> <p>Tom Zé: A motocar A motoca toca me levar Mallu: Por me tocar Minha touca pra te retocar</p> <p>Clara Maria Sonha di comprá Na primeira liquidação Os eletros, Nosso fogão.</p> <p>Tom Zé: Motobói segura a barra A motocar! Mallu: Ele me toca Tom Zé: Quando a cidade para A motocar!</p>	<p>05 - MARCHA-ENREDO DA CRECHE TROPICAL 4’40” (Tom Zé)</p> <p>Preceptores-babás – banca de banca Preceptores-babás – banca de banca (Bis)</p> <p>A tristeza daquela invasão, Ai Deus... Ai Deus, valeu, Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu</p> <p>A creche tropical – pical Nossa universi- -Dadal dadal, dadal a a a Há... nos velhos quintais cada moleque do lote dos analfatotes ouvindo jograis, os mais radicais. Tropicalisura voz, A tal tanajura Só cai se tiver na gordura Os mesmos rondós dos nossos avós. E Pedro Taques falou – ali dá, dali vem Se conservar – ali dá, dali vem O paulista – ali dá, dali vem Tradicional Na creche, menino, Vem o provençal:</p> <p>É um dia, é um dado, é um dedo, Chapéu de dedo é dedal.[3 vezes]</p> <p>Ela entra e sai do sertão, ai Deus, Ai Deus nos dá descontínuo rincão Perdida por lá, a cultura oral, oh mal!</p>

<p>Mallu: Eu toco nele</p> <p>Tom Zé: A motocar A motoca toca me levar Mallu: Por me tocar Minha touca pra te retocar</p> <p>Tom Zé: O perigo eu conheço, A motocar! Malu: Ele me toca Tom Zé: Ele tem meu endereço A motocar! Mallu: Eu toco ele</p> <p>Tom Zé: A motocar A motoca toca me levar Mallu: Por me tocar Minha touca pra te retocar.</p>	<p>Testemunha vai lá - um tal De Euclides da Cun unha, unha, unha a a a. Lá... é quando ele cunha</p> <p>Moeda que trinca na unha E a língua um dia Na creche, senhora, poder, magia Naquele mundão O falar da gente assegura Na mansa doçura Outra cosmovisão: pensar é pão. Depois em Rosa eu vi – ali dá, dali vem Prosa que li – ali dá, dali vem E ela sorri – ali dá, dali vem Chegança chega, menino, Medieval batalha naval:</p> <p>Pra expulsarmos esses incréus Espada de aço no pescoço, Vento nas velas, Deus no céu, Retorna Dom Sebastião no corso (Dom Sebastião, o Aguardado!)</p> <p>(E assim funcionava a creche: cada círculo, cada aula, iam se sucedendo, com aqueles jograis que casualmente circulavam entre nós. ¡E lá vai tutano na cabeça dos moleques!)</p>
<p>07- TROPICÁLIA LIXO LÓGICO 3'36" (Tom Zé)</p> <p>A pureza Chapeuzinho Passeando na floresta Enquanto Seu Lobo não vem: Mas o Lobo entrou na festa E não comeu ninguém.</p> <p>Era uma tentação, Ele tinha belos motes, O Lobo Seu Aristotes: Expulsava todo incréu Ali do nosso céu.</p> <p>Não era melhor, tampouco pior, Apenas outra e diferente a concepção Que na creche dos analfatóteles regia Nossa moçarabe estrutura de pensar. Mas na escola, primo dia, Conhecemos Aristotes, Que o seu grande pacote De pensar oferecia.</p>	<p>16- APOCALIPSOM B (O COMEÇO NO PALCO DO FIM) 51" (Tom Zé)</p> <p>Caemicida malluri Ta gil Pelicapinarante was Que vai Na manjedouramarassu Nascer É hora da Segunda Vinda Quem essa criatura vem A ser, Que sai do <i>Spiritus Mundi</i>?</p>

<p>Não recusamos Suas equações Mas, por curiosidade, fez-se habitual Resolver também com nossas armas a questão – Uma moçarabe possível solução Tudo bem, que legal, Resultado quase igual, Mas a diferença que restou O lixo lógico criou.</p> <p>Aprendemos a jogá-lo No poço do hipotalo* Mas o lixo, duarteiro, O córtex invadiu: Caegitano entorta rocha Capinante agiu.</p> <p>(* versão óbvia de nosso mais velho amigo, o hipotálamo)</p>	
---	--

TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

Outras canções

<p>PAPA FRANCISCO PERDOA TOM ZÉ (Tom Zé / Tim Bernardes)</p> <p>Papa francisco vem perdoar O tipo de pecado que acabaram de inventar O povo, querida, com pedras na mão Voltadas contra o imperialismo pagão</p> <p>Sou a garotinha ex-tropicalista Agora militando em um movimento Já não penso mais em casamento Mas se tomo coca-cola acho que estou me vendendo</p> <p>Mas eu sei que papa francisco vem perdoar O tipo de pecado que acabaram de inventar O povo, querida, com pedras na mão Voltadas contra o imperialismo pagão</p> <p>Meu coração fundamentalista Pede socorro aos intelectuais Pois a diferença entre esquerda e direita Já foi muito clara, hoje não é mais</p> <p>Quero civilizar o capitalismo selvagem Quero trazer a luz pra toda ignorância</p>	<p>ALEGRIA, ALEGRIA (Caetano Veloso)</p> <p>Caminhando contra o vento Sem lenço e sem documento No sol de quase dezembro Eu vou</p> <p>O sol se reparte em crimes Espaçonaves, guerrilhas Em cardinales bonitas Eu vou</p> <p>Em caras de presidentes Em grandes beijos de amor Em dentes, pernas, bandeiras Bomba ou Brigitte Bardot</p> <p>O sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia Eu vou</p> <p>Por entre fatos e nomes Os olhos cheios de cores O peito cheio de amores</p>
---	---

<p>Como bem-feitora – não desejo o mal Assim como não quis o velho amigo cabral</p> <p>Papa francisco vem perdoar O tipo de pecado que acabaram de inventar O povo, querida, com pedras na mão Voltadas contra o imperialismo pagão</p> <p>E na cerimônia do beija-pé Papa francisco perdoa tom zé No feicebuqui da santa sé Papa francisco perdoa tom zé Pela magnânima força da fé Papa francisco perdoa tom zé Por la sudamericana unidad fidel Papa francisco perdoa tom Zé</p> <p>TOM ZÉ. <i>Tribunal do Feicebuqui</i>. Produtor: Marcus Preto. São Paulo: Independente, 2013. 1 EP.</p>	<p>Vãos Eu vou Por que não? Por que não?</p> <p>Ela pensa em casamento E eu nunca mais fui à escola Sem lenço sem documento Eu vou</p> <p>Eu tomo uma Coca-Cola Ela pensa em casamento E uma canção me consola Eu vou</p> <p>Por entre fotos e nomes Sem livros e sem fuzil Sem fome, sem telefone No coração do Brasil</p> <p>Ela nem sabe até pensei Em cantar na televisão O sol é tão bonito Eu vou</p> <p>Sem lenço, sem documento Nada no bolso ou nas mãos Eu quero seguir vivendo, Amor Eu vou Por que não? Por que não?</p>
<p>LINDONÉIA (Caetano Veloso)</p> <p>Na frente do espelho Sem que ninguém a visse Miss Linda, feia Lindonéia desaparecida</p> <p>Despedaçados Atropelados Cachorros mortos nas ruas Policiais vigiando O sol batendo nas frutas Sangrando Oh, meu amor A solidão vai me matar de dor</p> <p>Lindonéia, cor parda Fruta na feira Lindonéia solteira</p>	<p>A BOSSA NOVA É FODA (Caetano Veloso)</p> <p>O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês (Quem terá tido essa fazenda de areais?) Fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação Pura-invenção/dança-da-moda A bossa nova é foda</p> <p>O magno instrumento grego antigo Diz que quando chegares aqui Que é um dom que muito homem não tem Que é influência do jazz E tanto faz se o bardo judeu Romântico de Minesota Porqueiro Eumeu O reconhece de volta a Ítaca:</p>

<p>Lindonéia, domingo Segunda-feira</p> <p>Lindonéia desaparecida Na igreja, no andor Lindonéia desaparecida Na preguiça, no progresso Lindonéia desaparecida Nas paradas de sucesso Ah, meu amor A solidão vai me matar de dor</p> <p>No avesso do espelho Mas desaparecida Ela aparece na fotografia Do outro lado da vida Despedaçados, atropelados Cachorros mortos nas ruas Policiais vigiando O sol batendo nas frutas Sangrando</p> <p>Oh, meu amor A solidão vai me matar de dor Vai me matar Vai me matar de dor</p> <p>Vários artistas. <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i>. Produtor: Manuel Barenbein. São Paulo: Philips/Universal, 1968. 1 disco sonoro.</p>	<p>A nossa vida nunca mais será igual Samba-de-roda, neo-carnaval, Rio São Francisco Rio de Janeiro Canavial A bossa nova é foda</p> <p>O tom de tudo Comanda as ondas Do mar Ondas sonoras Com que colore no espacial Homem cruel Destruidor, de brilho intenso, monumental Deu ao poeta, velho profeta A chave da casa De munção</p> <p>O velho transformou o mito Das raças tristes Em Minotauros, Junior Cigano Em José Aldo, Lyoto Machida Vítor Belfort, Anderson Silva E a coisa toda: A bossa nova é foda</p> <p>VELOSO, Caetano. <i>Abraço</i>. Produtor: Moreno Veloso/Pedro Sá/João Franklin. São Paulo: Universal Music, 2012. 1 CD.</p>
--	--

ANEXO B

Lista dos defeitos do disco *Tropicália lixo lógico*

TROPICÁLIA LIXO LÓGICO, COMPRAR O DISCO E VER UMA LISTA CURIOSA

Pessoal, o disco Tropicália Lixo Lógico tem invenção, para não só interessar mas manter interessado quem ouve. Pessoas acreditadas e maravilhosas falaram muito bem. Já o técnico, durante a fabricação, teve muitas dúvidas e fez uma lista do que ele achou que eram problemas e "defeitos". Conservo cuidadosamente a lista que ele mandou, vejam só. Um jornalista amigo disse que isso é poesia pura. Além de ser uma preciosidade de humor.

Como comprar o disco vocês já sabem. Custa R\$ 20,00 + frete, pelo e.mail 1bibí@uol.com.br Coloque o cep e a cidade na mensagem.

Aqui vai a luta do técnico com as invenções do disco:

- 01- Toques de celular no final
- 02- Fx termina abruptamente / Ruídos de boca
- 03- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 04- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 05- Fx termina abruptamente / Vozes no final
- 06- Fx termina com corte no fade out.
- 07- Risadas no final
- 08- Fx termina abruptamente / Apitos no final
- 09- Fx termina abruptamente / Toca e para 3 vezes / Vozes no final
- 10- Instrumento no final
- 11- Fx termina abruptamente / Instrumento no final
- 12- Fx termina abruptamente
- 13- barulhos de boca / Estalo em 0:36
- 14- Fx termina abruptamente / Índios no fim
- 15- Fx termina abruptamente /
- 16 – OK

Só uma faixa ele achou aceitável, a última, que recebeu ok.
A graça e a alegria vêm de onde não se espera.

Abraço,
Tom Zé

ANEXO C

Manifestos “Defeito de fabricação” e “Estética do plágio”

Defeito de Fabricação

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “androide”, quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho.

Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização.

Esses andróides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns "defeitos" inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo.

Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “andróides” COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO.

Pensar sempre será uma afronta.

Ter idéias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será.

A Estética do Plágio

A Estética de Com Defeito de Fabricação re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc. , junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular.

O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas “células”, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão (**). Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.

** Arrastão: Técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e "varre" dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas.